

د. حميد الحمداني

سحر الموضوع



عن اللغة الموضوعية إلى الرواية والشعر

الطبعة الثانية
مكة ومطبعة

د. حميد لحمداني

سحر الموضوع

عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر

الطبعة الثانية

مزيدة ومنقحة

**** جميع الحقوق محفوظة للمؤلف ****

الكتاب: سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر).

المؤلف: د. حميد لحمداني

الطبعة: الثانية: 2014

لوحة الغلاف: من أجاز المؤلف، مع إدخال تعديلات وتلوينات أساسية بواسطة

الحاسوب بتاريخ 20 أبريل 2014

مطبعة: أنفو - بركات 12 شارع القادسية. الليدو. فاس.

*** الهاتف: 05.35.64.17.26 / 06.61.20.16.41 / الفاكس 05.35.65.72.47**

*** البريد الإلكتروني: infoprintfes@gmail.com**

الإيداع القانوني: 2014MO1570

رسمك: 4-601-33-9954-978

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة 1990 عن منشورات دراسات سيمانية

أدبية ولسانية (دراسات سال). فاس. المغرب

مقدمة

يتجلى الموضوع في الإبداع الأدبي من خلال سحره الخاص، ذلك أن المبدع لا يتقاد إلى موضوعاته بملكاته الواعية وحدها، إنه على الأصح، يجذب نحوها بقوة لا يطول دائما معرفة طبيعتها الخفية. المبدع لا يدرك دائما أسرار إبداعه، ومغامرة النقد تطمح إلى كشف أسرار هذا الانجذاب الخفي للنص، وفي النص تيمات متنوعة تتناسل وتتقاطع وتتعارض وتظهر وتواري...

ولأن العالم بلا محدوديته هو الموضوع الواسع للإبداع، ولأن الذات مجهولاتها تكون على السواء مؤلدة وموضوعا للإبداع، فإن سحر الموضوع ينشأ في تلك النقطة الهلامية التي يتلامس فيها الذاتي والموضوعي والظاهر والملتبس. اللغة الإبداعية هي وحدها بمغامراتها الخاصة تستطيع أن تقتبس بعض اللحظات الحافظة من هذا التلامس الوجودي بين الذات والعالم. فبواسطة التمثيل représentation وبواسطة الصور الشعرية يستطيع المبدع أن يبلغ لذة اكتشاف سحر الموضوعات.

وفي مغامرة الناقد الموضوعاتي الطموحة إلى اكتشاف سحر الموضوع يتعذر أحيانا الإمساك بالموضوعات بوسائل التعبير المنطقية أو العادية. هكذا لم يستطع باشلار Bachelard أن يجعلنا نقع تحت سحر الموضوع وقوته الكونية المتصلة بالطفولة البشرية وبأحلام اليقظة rêveries وبعناصر الطبيعة substances de la nature (الماء - الهواء - النار - التراب)، إلا باستخدام لغة نقدية ساحرة. كان باشلار يُلاطف ويداور الدلالات الاحتمالية باللغة الشعرية، ويجعلنا نلامس سحر الموضوع بسحر الموضوعاتية.

قرأ باشلار هذا المقطع من قصيدة لـ: جان فولان Jean Follain:

" أدنى صدع

في واجهة زجاجية أو في قذح،

قد يستعيد بمجة ذكرى عظيمة.

والأشياء العارية

تبدي تنوعها الرقيق

تحت الشمس.
لكنها حيث تضع في الليل
فهي تُسفعُ نفسها أيضا بالساعات
الطوال
أو القصار.^{*}

وعلى قائل بلغة نقدية متدثرة برداء شعري:
"ما أعظمها قصيدة تحدثت عن السكون. اقرأها ببطء تُحسُّ أن ذاك سيحل بها
"زمن الشيء"، ذلك الشيء الذي نحلم به بما أنه يُساعدنا على نسيان الساعات لكي
نكون في سلام مع أنفسنا وجها لوجه، في تلك الحجرة المغلقة، ومع ذلك الشيء المُتقَي
لإنسان الوحدة. كم يشعر الإنسان بالأمن عندما يكون في حالة من الوجود
البسيط...".^(*)

هل هذا هو الوجه الناصع للنقد الموضوعاتي؟
وبعد ألا يمكن أن يأسر الناقد سحر الموضوع بلغة غير قابلة لأن تتحول من جديد
إلى شعر عن الشعر؟ لعلنا نجد بعض الأجوبة عن هذه الأسئلة وغيرها من خلال دراستنا
للنقد الموضوعاتي المهمم بالرواية والشعر في بعض من الإشارات إلى النقد العربي، ومن
خلال التركيز على عقل وممارسة هذا المنهج في العالم العربي، لكننا لن ندرج في قاموسنا
النقدي كلمة "السحر" وإن بدا لنا أنها ستكون حاضرة بشكل من الأشكال عند العرض
لبعض أغاظ الممارسة النقدية الموضوعاتية، رغبتنا في ذلك أم كرهنا.

* * *

ونشير إلى أن هذه الطبعة من الكتاب مزيّدة ومنقّحة. فقد خضعت إلى إعادة
نظر شاملة، من حيث الصياغة الهيكلية ومن حيث العبارة في مواقع كثيرة وفقرات
معددة. كما تغيرت عناوين بعض المواد داخل المتن، وانعكس ذلك على نظام محتويات
الفهرسة وصيغها أيضا، أما الإضافات فتتعلق أساسا بتدارك الاستفادة من مرجع أساسي
مغربي في الموضوع وتقديم رؤية مقتضية عنه في الجزء الثاني من القسم الأول وهو خاص
بالحديث عن أصول المنهج الموضوعاتي. ووضعنا أيضا المقابلات اللاتينية لجميع
المصطلحات الواردة في متن الكتاب مع ترجمتها في فهرسة خاصة مُلحقة. وعلى العدم

* Gaston Bachelard : La poétique de la rêverie. p.u.f. 1974. p: 141.

فقد حاولنا تجاوز بعض الهنات الرقنية والتعبيرية والمعلوماتية، وجعلنا محتويات مادة الكتاب فيما نظن أكثر تنظيماً وقرباً من متناول القارئ المهتم. ونأمل أن نكون قد وفقنا في هذا المسعى.

د. حميد الحمداني

تم تعديل ومراجعة هذه المقدمة

بتاريخ 15 فبراير 2014

القسم الأول

1- في المنهجية العامة لنقد النقد

أ- المنهج:

هذا المدخل ليس خاصا بتقديم اختيارنا للمنهج المتبع في هذا الكتاب وحده. فهو على الأصح محاولة لوضع منهجية عامة قابلة للتطبيق بالنسبة لكل ممارسة في نقد النقد، لأنها أولا تتساءل عن مدى صلاحية المناهج المتبعة في معالجة الإبداع بالنسبة لدراسة وتحليل الأعمال النقدية، وثانيا لأنها تبحث في البعد المعرفي والابستمولوجي لنقد الأعمال النقدية، وأخيرا تطرح سؤالا أساسيا عن الموقف الذي ينبغي أن يتخذه ناقد النقد، حين يدرس أعمالا نقدية تعالج هي وحدها مباشرة نصوصا إبداعية أدبية؟ أهمية هذه الأسئلة تأتي من كوننا قد لاحظنا أنه قليلا ما يتساءل المشتغلون بنقد النقد - وهو الميدان الذي نريد أن نبحث فيه - عن المنهج الذي يحتكمون إليه في دراسة من هذا النوع. ولعلهم ينطلقون من شعور خفي بالتعالي يجعلهم يعتقدون تلقائيا بأن دراساتهم في غنى عن التقيد بأي منهج، ما دامت مادة موضوعهم هي النصوص النقدية التطبيقية الصادرة في أساسها عن مناهج معينة. فإذا كانت المناهج في صورتها التطبيقية هي موضوع دراساتهم فما الداعي إذن إلى تقييد دراسات من مهامها الرئيسية أن تتأمل في الأعمال النقدية ذاتها وتعمل على تفويتها ورصد حالات تألقها أو عثراتها؟

هذه الحالة تنطبق على كثير من دراسات نقد النقد *critique de la critique* الغربية وعلى مثيلاتها من الدراسات العربية⁽¹⁾. وفي الحالات القليلة التي يتساءل فيها نقاد النقد عن مناهج دراساتهم فإنهم يبتسرون عنها الكلام في الغالب⁽²⁾ أو نراهم يستخدمون

¹ - انظر خلّو كتاب نبيل سليمان "مساهمة في نقد النقد" من أي إشارة إلى منهج الكتاب في المقدمة. دار الطليعة بيروت ط: 1. 1983.

² - انظر الإيجاز الشديد في الحديث عن المنهج في كتاب أوستين وارين، ورونيه وليك نظرية الأدب/المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. ترجمة محي الدين صبحي. 1972. المقدمة. وانظر الإهمال القام لأي إشارة إلى المنهج في كتاب: Jean Yves Tadié : La critique littéraire au XX^e siècle. Belfond 1986. p. 9, 15

منهج دراسة الأدب دون التنازل عن صلاحيتها أو عدم صلاحيتها بالنسبة لدراسة النصوص القديمة.

وإذا نظرنا إلى الكتاب الذي يُعتبر من بين الكتب العربية التي ظهرت مبكراً في موضوع نقد النقد الرواية وهو بعنوان: "نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر"⁽³⁾، فإننا نجد مؤلفه يتحدث أولاً عن المنهج في إشارة عابرة لا تُقنع القارئ المهتم بأنه يمتلك فعلاً تصوراً واضحاً عن منهجية نقد النقد، كما أن هذا الناقد لا يتساءل ثانياً في هذه الإشارة عن المشاكل الخاصة بمعالجة نصوص نقدية تختلف في طبيعتها عن النصوص الإبداعية. فما الذي تثيره هذه الفقرة القصيرة الواردة في كتابه من معارف منهجية بهذا الموضوع؟

"رغم أنني وجدت أن أهدي في التحليل بالمسلمة التي ترى أن الآداب القديمة تحيى في الآداب الحديثة ومن ثم فروية صاحبها لا تستطيع أن تفصل عن عصرها مهما زعم من حياد وموضوعية"⁽⁴⁾.

ونلخص هذه الفقرة القصيرة، مع الإقرار بالتساهل في تأويلها لفائدة المؤلف، في نقطتين أساسيتين هما:

- أن الناقد يربط بين الأعمال النقدية والعصر الذي نشأت فيه.

- أنه يعتبر القيم النقدية القديمة تعيش مع القيم النقدية الحديثة.

لذا نلح علينا بعض التساؤلات منها:

- ما هي نوعية العلاقة التي تربط النتاج النقدي بالعصر؟

- هل العصر وحدة متماسكة، ولماذا تختلف الآراء النقدية في عصر واحد؟

- ما العلاقة بين تأثير الآداب القديمة في الحديثة وبين ضرورة خضوع رؤية الناقد

للعصر الذي يعيش فيه؟

وهذا التساؤل الأخير متعلق في الواقع بما مدى وضوح الفكرة التي عبر عنها

الناقد.

وهكذا نرى بأن هذه الإشارة ملتبسة، لأن لفظ "الآداب" الوارد فيها لا ينحصر

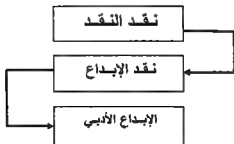
معناه في النقد بالضرورة. والإشارة بالإضافة إلى ذلك ليس من المحسوم فيه أنها تشير إلى

³- لمؤلفه د. أحمد إبراهيم الهوارى. صدر عن دار المعارف. ط: 1. 1978.

⁴- د. أحمد إبراهيم الهوارى: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ط: 1. 1978. ص: 21.

قضية المنهجية الصالحة لدراسة النصوص النقدية، فضلا عن أنها لا تتساءل عن مدى ملائمة المناهج الخاصة بدراسة الأدب لدراسة الأعمال النقدية

يتبين لنا إذن إلى أي حد يمكن للمشتغل بنقد النقد أن يتجاهل منهجيته وهو يعترم معالجة نصوص نقدية تقوم بمهمة تحليل الأدب، كما أنه ضمناً لا يطرح سؤالا عن مؤهلاته الخاصة للاضطلاع بهذه المهمة الشاقة. ذلك أن نقد النقد هو نقد في مستوى آخر من البحث المعرفي. وعلى كل مهتم به أن يسرع مبادته وآلياته وأن يميز بينه وبين المناهج الخاصة بدراسة الأدب. ويكفي أن نرسم معالم المكانة التي يحتلها نقد النقد بالنسبة لنقد الإبداع من خلال الخطاطة البسيطة التالية حتى ندرك حقيقة موقعه الاعتباري في سلم المعرفة:



ونبين هنا أن نقد النقد يرتبط بنقد الإبداع لا بالإبداع ذاته، وعليه فمن الضروري أن تراعى هذه الحقيقة عند كل محاولة للحديث عن منهجيته الخاصة. ويبدو لنا أنه من غير المناسب أن يتبنى ناقد النقد تلك المناهج التي يتبناها نقاد الإبداع^{٢٠}، لأنه في هذه الحالة سيكون موقفه محددا سلفا، فإذا اختار على سبيل المثال الرؤية السوسولوجية منهجا له، فهذا يعني أنه سيتعاطف مبذبا مع جميع نقاد الإبداع الايديولوجيين وسيعلم، بسبب ذلك، رفضه للمناهج الأخرى التي تركز على التحليل النفسي أو التحليل الألسني أو الدراسة الموضوعاتية أو البنيوية.

^{٢٠} - قام بهذا الإجراء د. محمد برانقة، عندما أعلن عن شبهة للبنيوية للتكويبية في دراسته: "محمد مشهور وتطور النقد العربي" دار الآداب ط ١، ١٩٧٩ ص: ٢٠.

إن الموقع الطبيعي لناقد النقد هو أن يتخلى عن تني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لنقاد الإبداع وحدهم، لأن المجال الأساسي لبحثه ليس هو معرفة الأدب بل معرفة الكيفية التي يعرف بها الأدب. إنه إذن مُجبر، إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة، أن يشتغل في الحقل الاستيمولوجي. ويتضح لنا أن نقد النقد، بحكم تخصصه في تأمل مناهج النقد الأدبي، سواء في جانبها النظري أم التطبيقي، مدعو إلى استخدام أداة الوصف، فهي وسيلة الأساسية للنظر في الأعمال النقدية التي من شأنها أن تدرس الفنون الأدبية، أما أن يلجأ ناقد النقد إلى دراسة منهج بنفس المنهج أو بغيره ودراسة نظرية بنظرية، فهذا يعني أنه يواجه إديولوجية إيديولوجية أخرى مغايرة لها، وعندئذ سيبتعد عن تحقيق القدر الضروري من الموضوعية في تحليلاته وأحكامه النقدية. إذن يبقى الجانب الوصفي البنائي⁽⁴⁾ هو البديل الذي يمكن من اقتحام عالم الاتجاهات النقدية الروائية وكذلك اقتحام أغاط الممارسات التحليلية المصاحبة لها. لهذا سوف يجد ناقد النقد نفسه منقاداً إلى اتخاذ موقف محايد في معالجته لشئى التصورات المنهجية مع القبول المبذني باحتيارات نقاد الأدب المنهجية. وهكذا لن يكون من شأنه أن يلوم الناقد على منطلقه المنهجي الذي يعلن عن تبيس صراحة أو بطريقة ضمنية غير أنه بعد ذلك سيوظف جميع معارفه عن المنهج المتبع من أجل ملاحقة الناقد في جميع مراحل تقديم تصوره الخاص سواء في مرحلة تقديم التصور أم في المرحلة التطبيقية وستكون هذه فرصة لجعل الدراسة تحفظ بحيويتها، لأن الوصف السليبي اللاميز لطبيعة ما تتضمنه المؤلفات النقدية في العالم العربي لن يقدم للمعرفة النقدية أية خدمة ملموسة.

ولكن كيف ندعي لأنفسنا القدرة على محاكمة النقاد من حيث التزامهم بالأصول النظرية للمنهج المختار أو عدم التزامهم بها؟ وهل يكفي أن نقول بأن ناقد النقد ينبغي أن يتسلح بالوصف المحايد لتكون جميع المشاكل المتعلقة بممارسته المعرفية قد وجدت حلها؟ لا نعصد أن المسألة بمثل هذه البساطة. ونستطيع القول بأن الحصول على هذه القدرة المعرفية في مجال نقد النقد هو مهمة شاقة، لأن ناقد النقد يفترض فيه أن يكون أكثر معرفة من الناقد، فعليه أن يلم بجميع أصول المناهج والفروق الحاصلة بينها. وهذا ما نؤكد أنه طموح يشقى به الإنسان. ويضاف إلى هذا كله تلك المهمة الأكثر مشقة في نظرنا وهي متعلقة بالسؤال التالي: كيف نحول الوصف المحايد الذي تحدثنا عنه إلى ممارسة تحليلية

⁴ - لا شئت هنا عن المنهج البنائي، ولكن عن الصفة الغائية محسباً، بغض النظر عن الخطيئات الفلسفية للسانية.

للأعمال النقدية المدروسة تحظى بقدر كبير من خصائص البحث المعرفي والمنهجي؟ هذا ما يحتاج إلى اطلاع واسع على مناهج معرفة المعرفة أو ما يسمى عادة بمناهج البحث في العلوم الإنسانية. وسنفضل الكلام عن هذا الجانب المهم بعد قليل في سياق الكلام عن منهجية الوصف أو التحليل الخيالي للأعمال النقدية المدروسة.

لذلك نعتبر ما نتحدث عنه هنا تحت عنوان المنهجية العامة لنقد النقد وما نسجله لاحقا تحت عنوان أصول المنهج الموضوعاتي مرجعا أساسيا لكل الأحكام والملاحظات المنهجية التي سجلناها، سواء أثناء دراسة الجوانب النظرية أم أثناء تحليل النموذجين النقديين في الجانب التطبيقي. وقد أحلنا أحيانا على مجموع هذه المعطيات، ولذلك نعتبر أي قراءة لكتابنا هذا تستغني عما قيل فيها، سنهمل بذلك معرفة الضوابط الأساسية لإدراك أهداف الدراسة وفهم منهجيتها العامة.

وإذا كانت دراستنا محكمة، كما سبق أن أشرنا باعتماد الوصف، فإننا ندرك إلى أي حد يمكن للوصف أن يقدم خدمة لنظرية المعرفة في مجال البحث في نقد النقد، إلا أن حياد الوصف كثيرا ما يقود إلى إعادة إنتاج المادة الموصوفة بطرائق أخرى مثل تقديم الخلاصة أو الشرح (sommaire) والتوضيح، ونكون عندئذ أمام تحصيل ما قد حصل

لهذا حاولنا أن نلتقي بالمناهج التي تولدت في حقل نظرية المعرفة النقدية، واستفدنا من بعض الدراسات التي كتبت حول هذا الموضوع، رغم أننا لم تكن نتحدث عن النقد الروائي أو الشعري بالذات، لأن ههما الأساس كان هو البحث عن محددات أي نظرية أو منهج لدراسة الأدب تتوفر على الشروط الكافية لقيام دراسة علمية موثوقة بها، وهل معنى هذا أننا نسبى نزوعا علميا لدراسة الأعمال النقدية؟ نعم، وهذه حاجة ملحة بالسبب لدراسة الممارسات النقدية للأدب، لأن خطاب الناقد الأدبي ينبغي أن يكون منهجيا ومطابقا وعقلانيا رغم أن مادة دراسته وهي الأدب لا تكون مشروطة بمثل هذه الشروط لأنها تعتمد على التحليل.

ونؤكد على هذا المسار المعرفي والمنهجي الذي تسعى دراستنا بكاملها لبناء معرفة متواضعة ببعض أسسه، دون أن تغفل الحدود والإمكانيات التي يمكن أن يبلغها أي مجهود يسير في اتجاه ما يمكن تسميته بـ "علم نقد النقد الأدبي"، وستكون هذه الحدود هي

نفسها تلك التي نفل على الدوام تفصل بين طبيعة المعرفة في إطار العلوم الإنسانية وطبيعة المعرفة في إطار العلوم البحتة⁽⁴⁾.
 وفي نطاق الجهد الذي بُذل من أجل قياس درجة علمية النظريات والمناهج النقدية الأدبية. وجدا مقالا شديدا الأهمية لـ: هيد كوتنر Heid Gotthner⁽⁵⁾ يتساءل فيه: هل النظريات الأدبية نظريات علمية؟ ويتطرق للإجابة عن هذا السؤال من المقاييس التي وصفتها الإستمولوجية التحليلية épistémologie Analytique لتأسيس الطابع العلمي لأي نظرية أو منهج يمكن أن يمارس في مجال العلوم الإنسانية. وتحدد هذه المقاييس في ثلاث مُسلمات أساسية:

- توفر طابع الوضوح، سواء بالنسبة للفرضيات أم بالنسبة للنتائج.
- استخدام لغة نظرية دقيقة تجنباً لكل خلط بين المفاهيم.
- طوعية جميع التأكيدات التي تتضمنها النظرية أو المنهج لقابلية الفحص vérifiabilité في تطبيقات متعددة⁽⁶⁾.

وقد أُلح فان ديك Van Dijk على ضرورة توفر كل تحليل علمي لنص ما على هذه المسلمات حتى يحظى بالمصداقية. "فكل تحليل علمي ينبغي أن يستجيب لقواعد ومعايير التواصل العلمي، ومن بين مقتضيات هذا التواصل أن يكون التحليل قابلاً لأن يُفهم وأن يعاد إنتاجه وأن يكون واضحاً ومنهجياً قدر الإمكان وأن يكون مؤسساً على نظرية ما، وأخيراً أن يكون مؤجهاً نحو قصايا وغايات مبسطة مسلمات"⁽⁷⁾.

إن التأكيد على ضرورة توفر الوضوح والدقة وقابلية التحقق في النظرية النقدية من طرف الإستمولوجيا التحليلية، يشير إلى العلاقة الوثيقة التي ينبغي أن تقوم بين كل نظرية (أي بين كل منهج نقدي) وبين علم المطلق. ويرجع السبب في ذلك إلى أن من

⁴ - نعرف جيداً ما هي الحدود التي يجب أن تصل إليها لغة النقد من حيث الدقة لكي تصبح ذات صيغة علمية ويمكن الرجوع إلى ما كتب عن موضوع "حدود التواصل" limites de la communication بواسطة اللغة في كتاب.

Eric flyssens « vérité et langue » langue et pensée. Ed : de l'institut de sociologie Bruxelles 1969 p 36, 37.

⁵ - Heid Gotthner Méthodologie des théories de la littérature - in théorie de la littérature Picard - Paris - 1981.

⁶ - Ibid p 17

⁷ Ibid p 66

مهام النقد الأدبي الأساسية أن يُقنِعَ القراء بنتائج وعطوات التحليل على السواء، وأن يعمل على دمج الظاهرة الأدبية في نسق عقلائي قدر الإمكان⁽⁸⁾.

ولعل هذا ما دعا "رولاند بارت" إلى ملاحظة التشابه القائم بين المنطق والنشاط النقدي الأدبي باعتباره أيضا أحد أشكال النشاط العقلي⁽⁹⁾.

على أن مطلب عقلنة الظاهرة الأدبية من خلال اللغة الواصفة - *méta langage* لا ينبغي أن يقتصر - كما نبهنا - على جانب الوصف، بل ينبغي أن يكون هادفا إلى تأسيس معرفة بالظاهرة الأدبية قابلة للتطوير على الدوام، وهذا هو البعد "العلمي" والمنهجي لكل نقد أدبي يراعي شروط تطبيق أي نظرية نقدية⁽¹⁰⁾.

وهكذا نفترض في كل منهج أو نظرية نقدية تسمى إلى تأسيس معرفة "علمية" بالظاهرة الأدبية أن تجمع بين جانبيين أساسيين⁽¹¹⁾.

- جانب النمذجة، أي أن تضع أنموذجا *Paradigme* يمكن من وصف الظاهرة الأدبية.

⁸ - انظر التأكيد على هذه العقلة بالنسبة للنقد عند: أوستين وراين ورونيه وليك في كتابهما: *نظرية الأدب*. ترجمة محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ط: 1. 1979 ص 11 وانظر مناقشة قضية العلاقة بين علم المنطق واللغة الشكلية من جهة ثم علم المنطق واللغة الطبيعية من جهة أخرى. ولغة النقد الأدبي هي شكل من أشكال اللغة الطبيعية كما هو معلوم. مارسيلو داسكال: *الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة*. ترجمة: أحمداني. المصري، الوالي، بلنكول، حنون. للرياضة الشرق. ص 52-58

⁹ - انظر رأي بارت معروضا بشوع من التفسير في كتاب:

Sevend ERIK LARSEN : *Sémiologie littéraire - Essais sur la scène textuelle*. traduit du danois par François Arndt. Odense university Press. 1984. p. 118

وقد ألح بالمصنف أيضا على ضرورة خلو كل نظرية لغوية وصفية من التقاض إلى جانب ضرورة توفر البساطة والوضوح انظر كتابه:

Prolégomènes à une théorie du langage. Traduit du Danois par Una Canger. É.d. minuit 1971. p. 15.

¹⁰ - هذا يعني ضمنا أننا لا نريد كثيرا النقد الإبداعي رغم ما يوجد في بعض محاولاته من منعة في القراءة وقد وصف هذا النقد بتحايل بأنه: " صلبة نسخ لا حاجة إليها، أو على الأقل ترجمة عمل قبي إلى آخر عادة يكون انثى". رنيه وليك وأستين وراين: *نظرية الأدب* ص. 11. 12. مرجع منقول. ويمكن هذا الاتجاه الإبداعي بالتقدير من النقد المغاربة على الخصوص الأستاذ عبد الفتاح كليطو.

¹¹ - Ibid. p: 119. ونشر الانتباه هنا إلى أننا نعتبر المنهج والنظرية شيئا واحدا مع الاختلاف التام الحاصل بينهما، فلما بأن كل نظرية أدبية تم تأسيسها لأدب أو يتمخض عنها منهج يعترف منطلقاتها، فالنظريات الاجتماعية مثلا نتج عنها مختلف المناهج الاجتماعية للأدب، وهكذا الشئ بالنسبة للنظريات النفسية واللسانية وغيرها.

- وجانب الوظيفة الإنتاجية *fonction productive*، أي أن تمتلك النظرية الأدبية الفترة الكافية على اكتشاف علاقات جديدة في الظاهرة الأدبية لم تكن مرصودة في النظام النظري السابق. وهذا يعني ألفا - أي النظرية - ستقلب إلى ذاتها لتعيد بناء نفسها من جديد وفق مقصبات اكتشافاً جديدة. إن الغاية من كل هذا هو الحرص على أن لا تتحول النظرية الأدبية إلى نموذج معلق وغثائي، أي إلى معيار ثابت ومطلق لدراسة النتاج الأدبي في كل المصنوع، بل ينبغي أن تحافظ النظرية دائماً على طبيعتها كأداة فقط لمعرفة الظاهرة الأدبية. وهذا يعني أنه إذا حصل تطور ما في الأشكال والمضامين الأدبية، فإن ذلك يقتضي تطوير الصور النظري وما يلائمه من منهج وأدوات للتحليل (١).

إن السيميوطيقا باعتبارها علماً لدراسة الدلائل داخل الحقل الاجتماعي تستجيب عند كثير من مستخدميها - على الأقل في جانب المعرفة العلمية بالنصوص الأدبية - لهذا النوع نحو التطوير الدائم لأدوات التحليل. وترى كريستيفا بهذا الصدد أن:

"السيميوطيقا هي غلط تفكير يُحس في العلم بذاته، أي يعني فيه العلم بأنه نظرية، ففي كل لحظة تتولد فيها السيميوطيقا، نراها تفكر في نفسها وتتحول هي نفسها، بسبب ذلك إلى نظرية للعلم الذي هو إيها" (٢).

هنا تبين لنا نوعية النظرية النقدية التي تسعى دراستنا إلى تأكيد صلاحيتها سواء بالنسبة لتحليل الرواية أم الشعر، كما تبين لنا درجة المرونة والنسيبة، في الطابع العلمي الذي نأخذ به، كما يتبين لنا التوجه السيميوطيقي لأهداف هذا البحث. على أن البعد الاستمولوجي لكل نظرية أدبية لا يمكن أن يؤسس كمعرفة حقيقية إلا بمراعاة الشروط المحيطة بالظاهرة الأدبية نفسها.

ونجد لدى بيير ماشيري (Pierre Macherey) اهتماماً كبيراً بهذا البعد، حين يدعو إلى عدم الانصراف في فهم النتاج الأدبي على علاقاته الداخلية فقط: فالنتاج الأدبي في نظره يعني أن يتم تناوله في علاقته بإمكانيات المعنى لا في علاقته مع المعنى الواحد، وهذا يعني أنه ينبغي مراعاة المسكوت عنه في النص أيضاً. ولا يمكن الوقوف على هذا الجانب

* - ملاحظ أنظرى اما حرص على الربط بين النظريات الأدبية والمناهج علما بان اصل كل منهج لابد ان يكون نظرية انسية سابقة، وعادة ما تكون كل نظرية مدعومة بتصور فلسفي أو ثقافي محدد.

١ - J. Kristeva Recherches pour une sémanalyse Seuil 1969 p 20

إلا إذا نظرنا إلى شروط إنتاج العمل الأدبي في الواقع وخاصة الشروط الإيديولوجية والاقتصادية¹².

إن الصراع الدائر منذ زمن داخل النظريات النقدية هو في الواقع قائم بين الروع نحو بناء منهجية لدراسة الأدب، أي علم للأدب، وبين جعل هذه العملية تمتد إلى ما وراء بعدها الإستمولوجي، أي إلى ربط العلاقة بين النص المدرّس وشروطه الموضوعية¹³. وهذا يعني عدم الاقتصاد على المعرفة من أجل المعرفة بل إدماج شروط المعرفة نفسها في نطاق اهتمام المتّظّر الأدبي بوظيفة الأدب في مسار مجموع النشاط الإنساني. هذا ما جعل بير ماسيري أيضا يرى أن معرفة شروط إنتاج النص لا ينبغي أن تنحصر في نموذج التحليل نفسه، بل ينبغي تتبع المسار الواقعي لتكوّنه وإظهار الكيفية التي تولّف بها مجموعة من العناصر الواقعية النص ذاته¹⁴.

وليس من الضروري القول بأن الاهتمام بالبعد الاجتماعي الواقعي سيورط ناقد النقد في شرك الحذب الإيديولوجي، لأن وضع شروط إنتاج النص الأدبي في الاعتبار، لا يترتب عنه - على مستوى نظرية المعرفة - أي التزام إيديولوجي، فنقد الأدب هو وحده المعرض لدخول عالم الإيديولوجيات، أما ناقد النقد فسيكتفي بتتبع رحلة الناقد بين النص والواقع، ولن يكون من شأنه أن يعارض نوعية التأويلات أو المعطيات الإيديولوجية والواقعية المستخدمة في التحليل بل سيهتم أثناء وصف هذه الجوانب بمراقبة عمليات التفكير والتحليل والاستدلال عند ناقد الأدب، ومدى وضوح الفرضيات والنتائج وانسجامها وقدرتها على الإقناع بالتأويلات والدلالات المقترحة

إن مذهب نقد الأدب تعد بالنسبة لنظرية نقد النقد، التي هي أداتنا في التحليل، بمثابة مورد معرفي يغنيها ويمدها بالتأويلات الأساسية لبناء نفسها. والحال أن نقد النقد عندما يتحول إلى علم نقدي أو إلى نقد للعلم يشبه في ذلك تماما السيميولوجيا عندما تصبح هي بدورها علما للنقد أو نقدا للعلم، وطابعها العلمي سيكون في هذه الحالة مشبها

¹² - Pierre Macherey, pour une théorie de la production littéraire. Maspéro - Paris - 1978 - p. 103

¹³ - انظر المقارنة الواردة لدى: زهاند إريك لارسن (Svend Erik Larsen) بين غريسان باعتبارها مثالا للتوجه المنهجي وبين ماسيري باعتباره مهتما بالبعد الإستمولوجي: Sémiologie littéraire essais sur la scène textuelle p : 120-121

¹⁴ - P. Macherey : pour une théorie de la production littéraire. p : 62

بالتأملات الفلسفية القريبة من تأملات الإستمولوجيا باعتبارها فلسفة للعلم¹⁵. وهذا ما يجر أساس الطابع العلمي لمنهج هذه الدراسة عن المناهج المباشرة لدراسة الأدب وعن طرائق العلوم البحتة أيضاً. لذا نشير إلى أننا لن نكون في هذا الكتاب ضد التحليل الموضوعاتي ولا معه لأننا بكل بساطة نكون معه عندما يبرهن عن فعاليته في كشف خبايا النصوص الروائية والشعرية ويلتزم بالتحليل المنطقي والإقاعي وسكون ضده عندما تعشل أدواته الإجرائية في هذه المهمة، أو عندما تتداعى وسائله الإقاعية في التحليل والتفسير أو التأويل.

ب - ضوابط التحليل:

وإذا كنا حتى الآن قد حددنا طبيعة الرؤية المنهجية التي ستحكم تعاملنا مع النصوص النقدية التي ستأولها بالدراسة، فإننا نشعر بالحاجة إلى ضوابط إجرائية لما سنبناه بمنهجية. معرفة المعرفة، خاضعة بالطبع للتصور الذي حددناه سلفاً، تمكننا من التعامل المباشر مع نصوص نقد الأدب التي نرى أننا كانت تميل إلى التحليل الموضوعاتي. وقد وجدنا أن الدراسات المتعلقة بوضع ضوابط تفصيلية لتحليل النصوص النقدية من أنصر الأعمال في مجال نقد النقد. ونقصد بذلك ضوابط التعامل مع النصوص النقدية، نظرية كانت أم تطبيقية، علماً بأن وجودها من شأنه أن يساعد على إيجاد أجوبة واضحة للأسئلة الأساسية التالية.

- كيف نستطيع تحديد المطلقات المنهجية لناقد معين سواء صرح بما أم لم يصرح؟
- ما هي حدود الحق المعتمد من قبل الناقد في التحليل؟
- ما هي وسائل الإقاع المعتمدة؟
- كيف يبنى خطة بحثه وتحليله؟
- ما هو الهدف أو الأهداف الأساسية للبحث؟ وكيف يتم اكتشافها؟
- هل هناك انسجام أو عدم انسجام بين الجانب النظري، والجانب التطبيقي وكيف تمت البرهنة على ذلك؟
- هل تمكن الناقد من تقديم معرفة إضافية بالنصوص المدروسة؟

¹⁵ سطر مارسيلو داسكال: "الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة" ترجمة: حديد لحداني - محمد العمري - عبد الرحمن طنكول - محمد الوالي - مبارك حور. إفريقيا الشرق - البيضاء - 1987 ص: 74 - 75

وضعت الباحثة الاستيمولوجية "جوهانا ناتالي" Johanna Natali، في مقال نقدي لها يناقش الدراسات النقدية التي تناولت: "قطط" بودلير بالتحليل، مدخلا ستة مسائل في المنهج¹⁶. والواقع أننا حددت فيه بعض المبادئ الأولية التي ينبغي أن يتوفر عليها كل دارس للنصوص النقدية مهما كان النوع الأدبي الذي تحذّه هذه النصوص موضوعا لها، لذلك وجدنا من الضروري الاستفادة من هذه المبادئ لأنها متساعدا في ضبط التعامل مع دراسات نقد الرواية التي نختارها في الجانب التطبيقي. وترى جوهانا ماتالي أنه من الضروري لكل دارس يتناول نصوصا نقدية (وخصوصا تلك التي تباشر تحليل أعمال إبداعية)، أن يتساءل بصدد ثلاث قضايا جوهرية:

- الأهداف:

ويقضي التساؤل هنا البحث عن غايات الناقد من إقدامه على تحليل النص وتحديد رؤية المهجة المعتمدة، ذلك أن المناهج تختلف في تركيزها على جوانب النصوص المدروسة، فمنها ما يوجه اهتمامه إلى ذات الكاتب ومنها ما يركز على الدلالة الاجتماعية أو التاريخية، وآخرها منها ما يهتم بمكونات النص الداخلية¹⁷. وليس من اليسر الإجابة دائما عن أهداف الناقد، لأنه ينبغي ملاحظة التداخل الذي قد يقع أحيانا بين المناهج في دراسة واحدة، وهذا شيء يحدث في نقد الرواية كما يحدث في نقد الشعر. لهذا ينبغي أن نتبين في كل دراسة مدى سلطة المنهج المفرد، ومدى تفاعل interaction منهجين أو أكثر في الدراسة الواحدة وقد يحدد الناقد أهدافه في المدخل النظري بوضوح تام غير أن النتائج التي يتوصل إليها عند التحليل المباشر للنصوص الشعرية أو الروائية قد تختلف مع مطلقاته الأولية لهذا وجب ضبط مدى الانسجام بين الأطروحات النظرية وطبيعة الممارسة النقدية والنتائج المترتبة عنها.

وليس من اليسر دائما أن نتبين منهج الناقد، إذا ما حلت دراسته من مقدمة منهجية، كما أن وجود القدمات ليس دائما كافيا لتحديد المنهج، لأن كثيرا منها لا يشير أصلا إلى منهج ما والبعض الآخر قد يلفه الغموض، مما يجعل تلمس النوايا المنهجية الخفية

¹⁶ - Johana Natali : A propos des chats de Baudelaire, in la logique du plausible J C1 - Gardin Ed. La maison des sciences de l'homme Paris p 96

¹⁷ -Ibid p. 100

للقائد أمرا شافيا، لهذا تدعونا "جوهانا ناتالي" إلى القاء أثر المنهج في المراجع المعتمدة⁽¹⁸⁾، لمصادر الدراسة تساعد في تبين الخلفيات النظرية المحكمة في تحديد أهداف الناقد في الدراسة. ويمكن أن ننضيف إلى ذلك كله أن استخدام مصطلحات بعينها يُشكل أيضا علامة على المنهج المتبع، وهذه المسألة لها أهمية بالغة في نظرنا، بل يمكن اعتبارها مرشدا أساسيا لتبين منهج الناقد. وإذا ما تعددت المصطلحات من مصادر منهجية مختلفة، يمكن لإحصاء بسيط أن يكون كافيا لإظهار المنهج الغالب أو المنهج الحاضن لمنهج أخرى تحجب هامشية.

وأخيرا ينبغي التنازل عن انسجام النظرية المنهجية نفسها ومدى تلازمها مع الأصول التي أخذت منها، فقد يكون هناك تغير في التصور الأصلي للمنهج أو إضافة أو عدم تحمل لبعض الجوانب المستفاد منها.

ـ المتن:

إن تحديد المتن المدروس من طرف الناقد، يعتبر عملية أساسية في مجال نقد النقد، لأن التصور النقدي قد يحدد هو نفسه المتن الذي يشتمل عليه، إلا أن الجانب التطبيقي قد يتجاوز به إلى نصوص كثيرة أخرى تتقاطع معه، وهكذا يكون التحليل مفتوحا على الدوام، خصوصا إذا لجأ الناقد إلى المقارنة⁽¹⁹⁾، وإلى كثرة الاستشهادات من نصوص متعددة. هنا يصح النص الأصلي الأول الذي تقوم عليه الدراسة غارقا في نصوص هامشية وتكون مهمة ناقد النقد أصعب في تتبع سراديب البحث ومناهاته المختلفة.

إن طبيعة النصوص المختارة من طرف ناقد معين تقيد كثيرا في تحديد موقفا من قدرته على السيطرة على موضوع بحثه، فكلما تشعبت النصوص المدروسة وتعددت كلما ضعفت قدرة الناقد على التركيز وابتعد عمله عن تحقيق الانسجام الضروري. وهذه مسألة مرهونة على كل حال بالمؤهلات الخاصة لناقد الأدب.

يبقى بعد هذا أن قيمة النصوص المختارة للتحليل تلعب دورا كبيرا في تحقيق نتائج محددة في الدراسات التي تناوّلها. أما إذا كانت النصوص متواضعة القيمة فإن التحليل يعجز مهما كان متماسكا عن تحقيق الفعالية المرجوة من الدراسة. ثم إن اختيار النصوص المدروسة من عصور متباينة، يقتضي أن يكون الناقد شديد المرونة في التعامل

¹⁸ -Ibid p 102

¹⁹ -Ibid P : 101-102

معها، وسيجد ناقد النقد فرصة ملائمة لمعرفة مهارة الدارس في الاستفادة من تلك النماذج المختارة ومدى قدرته على إظهار قيمها الجمالية والدلالية وذلك بما لطبيعة منهجه المتبع في التحليل.

- الممارسة النقدية^(*)؛

ليس من الضروري أن تكون ممارسة الناقد للتحليل مطابقة دائماً تمام المطابقة للأطروحات المنهجية المعبر عنها في المقدمة، فقد أشرنا قبل قليل إلى أن نقاد الأدب يركبون بين منهجين أو أكثر، لذا يصبح من الضروري أن نعين مدى مطابقة خطوات التحليل المباشر للنصوص الأدبية مع الاقتراحات النظرية. هل هناك انحراف إلى تطبيق مناهج أخرى؟ هل هناك تقصير أو خطأ في التطبيق؟ وتري "جوهانا ناتالي" أن الناقد يمكن أن يدعي العلمية في التحليل، غير أن الممارسة قد تتضمن كثيراً من العمليات الحدسية التي تتحرر من كل القيود العلمية، وهذا ما سنلاحظ ملامح منه في الدراسة الموصوغاتية البنيوية للشعر عند د. عبد الكريم حسن في نهاية كتابنا هذا كما أن من النقاد من ينسب الإحراء الحدسي أو يسجل أنه لا يخضع لأي قيد منهجي، ومع ذلك نراه في الممارسة يلجأ إلى بعض التحليلات التي تتبنى منهجاً لكن في سياق غلبة التأملات الحدسية دائماً⁽²⁰⁾.

وتتحدث الناقدة المذكورة أيضاً عن أهم العمليات التي يقوم بها النقاد أثناء التحليل. وإذا كانت تقدم هنا بعض التفاصيل المتعلقة بتحليل الشعر وحده فإن الذي يهمنا هنا هو تقنيات التحليل في حد ذاتها بغض النظر عن موضوع التحليل. وتتلخص هذه التقنيات التي ذكرتها فيما يلي⁽²¹⁾:

* الوصف:

يعتمد النقاد عادة إلى تأمل الفن المدروس ومحاولة تفكيكه إلى بعض المظاهر الدالة التي يُنظرُ إليها باعتبارها عاصر تُرسم صورة متكاملة عن مجموع العلاقات والدلالات فيه. ففي مجال الرواية مثلاً يمكن للناقد أن يتحدث عن السرد وعن الوصف والحوار

* - استخدمت الناقدة جوهانا ناتالي صيغة التحليل بحصر المعنى analyse proprement dite. وملاحظنا استخدام الصيغة أعلاه لأنها قصحت بالفعل إلى الممارسة النقدية لأي ناقد عندما ينتقل إلى مباشرة التحليل. انظر مقالها المشار إليه في مرجع سابق. ص: 102 - 103. (الهاش رقم: 16)

²⁰ - Ibid ... p. 102

²¹ - Ibid .. p. 107

والأبطال ثم عن الصراع بين الأبطال وعن الحكمة وتركيب الزمن temps وصورة المكان lieu وعن الأسلوب، إلى غير ذلك من مظاهر السرد. وفي الشعر يُفترض أن تكون الدراسة شاملة لشئى مكونات النص الشعري وأهمها الإيقاع والأوزان والقوافي والاستعارات وجميع أنواع الانزياحات الدلالية⁽²²⁾.

ومع أن وصف هذه المظاهر يعتمد على ما هو موجود داخل النص المدروس، إلا أن الناقد لا ينطلق في الواقع من لا شيء، فثقافته الخاصة تتدخل في هذا المجال بشكل يكاد يكون أساسيا، لأن طبيعة ناقل الناقد في السرد والوصف والحوار والأبطال والأوزان والاستعارات، تتأثر بفهمه المسبقة عن هذه المظاهر، وهذا ما يسمى عند الناقدة جوهانا ناتالي "بقوانين الأساس codes de base التي تمثل منطلقا للتحليل"⁽²³⁾.

وتقدم هنا بعض الأمثلة الموصحة لذلك. لتحليل عنصر الشخصية الروائية وفق التصور الواقعي أو الرومانسي يختلف عن تحليل الشخصية وفق النموذج العاملي في علم الدلالة البنائي عند غريغاس. وهناك مثال حي يتعلق بتحليل الأسلوب نحوه عند باختين، فقد وجه نقدا عنيفا للأسلوبية التقليدية، لأنها تعاملت مع الفن الروائي باعتباره يشكل أسلوبا فرديا صادرا عن المدع، واستخدمت في تحليل أسلوب الرواية مفهوما لا علاقة له بالرواية لأنه مستمد من الشعر. ونظرة باختين هنا تعتمد قانون أساس يختلف عن المفهوم السائد عن الأسلوب عند النقاد الذين سبقوه إلى دراسة الرواية بمقاييس الشعر⁽²⁴⁾.

والواقع أن العملية التي تجري في مثل هذه الحالة هي أن الناقد يقيس النص، في الجانب الذي يهتم به، بقانون الأساس الذي ينطلق منه، فيحدد الملامح التي يستجيب فيها النص لهذا القانون لذلك يذهب إلى اعتماد ما يتطابق منها مع منطقاته وإهمال الباقي⁽²⁴⁾.

²² - ليس من الضروري أن يكون الناقد مسؤولا تحليل جميع هذه المظاهر، فالدقة متفاوتة في درجة الإهتمام بها، ومنهم من لا يهتم نفسه عاه تحليل النص بكامله، كما سيتضح لنا عند دراسة الجانب التطبيقي في السموتين التي اخترعناهما وأحدهما في الرواية والآخر في الشعر.

²³ - Johanna Natali : A propos des critiques des « Chats » de Baudlaire p : 105

²⁴ - Mikhail Bakhtine : Esthétique et théorie du roman. Traduit du Russe par Dana

Olivier Gallimard 1978. P : 87

ونظر ترجمة الفصل المخصص لهذه الإشكالية بعنوان: "الأسلوبية المعاصرة والرواية تعريب د محمد براند مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد: 2 لسنة: 1 1986. ص: 11

²⁴ - Johanna Natali : A propos des critiques des « Chats » de Baudlaire p : 105.

* التنظيم:

إن غاية وصف العمل الإبداعي (ولكن قصيدة أو رواية) هي وضع نظام من الملامح المميزة للنص المدروس. وهذه المرحلة ضرورية في كل عملية نقدية تقوم على مباشرة تحليل النصوص، إلا أنها يمكن أن تأتي متداخلة مع الوصف نفسه أو مع النقطة الثالثة من مراحل الممارسة النقدية، وهي مرحلة التأويل *interprétation*، ثم إن وضع نظام الملامح المميزة للنص المدروس، واختيار الزاوية التي ينظر منها الناقد للنص، كل ذلك يلعب دوراً أساسياً في عملية التأويل.

وها لا بد من الحديث عن أثر اختلاف المناهج النقدية في تحديد نظام الملامح المميزة للنص ذلك أن ناقدًا يتبنى مهجاً نفسياً، سيهتم دون شك بالشخصيات، وعالمها النفسي، وسيكون نظام الخصائص المميزة مُشكلاً من العقد النفسية وأنماط القلق والإحباط *frustration* وأنواع الشذوذ. أما الناقد الباني فسيدرس الشخصية كعامل فاعل أو معقل وسيعتبرها بمثابة دليل داخل عالم الرموز التي يعمل بها النص. وسيكون نظام الملامح المميزة للنص من الأدوار المختلفة للأبطال والصراع الدائر بينهم. وهكذا يتغير نظام الخصائص المميزة بتغير مستوى زاوية نظر الناقد، تبعاً لرؤيته المتهيجة المتبعة. أما الناقد الموضوعاني فيلخص الشخصية في مجموع صفاتها والأفكار والآراء التي تنطق بها، أو تعقد بها. ولا يحلو مفهوم الضمير من مقتضيات الانسجام الذي له علاقة ملحوظة دائماً مع الترتيب المنطقي لوحدة التحليل.

* التأويل:

لا تلجئ جميع المناهج في تحليلها للنصوص إلى التأويل، فالدراسات البنائية في أغلبها تعتبر أن ميدان عملها الخاص هو عالم البنيات والأشكال. وحتى علم الدلالة الباني يقتصر في أغلب الأحيان على الدلالات الداخلية للنصوص المدروسة. فإذا تعلق الأمر بالحكي، فإن غريغاس مثلاً، يقدم لنا النموذج العاملي المكون من ست عوامل: الذات / الموضوع المرسل / المرسل إليه / المساعد / المعارض. وهي تشترك مع بعضها البعض في علاقات تصافر أو تناظر وتعمل نموذجاً علائقياً ومنطقياً يسري تطبيقه على جميع أصناف الحكيم وعلى كل النصوص الأخرى غير الأدبية، شرط أن تكون حاملة لقضية ما.

هنا نكون في الواقع أمام بنية شكلية مجردة. وإذا نظر إلى هذه البنية في ذاتها، فإنها لا تحمل أي دلالة عملية أو تفسيرية بالنسبة للمتلقي أو للوسط الذي يعيش فيه النص المدرس، أي ألفا مجرد نسق تخيلي وجمالي.

كثير من النقاد الذين يأخذون بمناهج معاصرة لها علاقة ببعض العلوم الإنسانية، لا يفهم الموقوف على الدلالات الداخلية، لأنهم دائمو البحث عن معنى النص المدرس بالنسبة لفئات القراء وبالنسبة للوسط الاجتماعي أو بالنسبة لصاحب النص. والتحليل الموضوعاتي غير البنائي يسير في هذا الاتجاه، كما ينطبق ذلك على كل المناهج التي توصف بأنها خارج - نصية، ونقصد بذلك المناهج الاجتماعية والنفسية.

إن التأويل ليس محطة ضرورية بالنسبة لجميع النقاد ولكنه أساسي فقط بالنسبة لمن لهم تصور خاص عن وظيفة الأدب سواء بالنسبة للأفراد، ميدعين كانوا أو متلقين، أم بالنسبة للمجتمع أو للطبقات الاجتماعية.

والناقد ها في الحالتين الأخيرتين لابد أن يستند إلى علوم مساعدة يمكن اعتبارها أيضا بمثابة قوانين أساس تفكره من إضفاء معنى ما على النصوص المدرسة. وها تكون مهمة ناقد النقد قد تعقدت، لأنها تدعوه إلى مصاحبة الناقد في عمليات تأويل تطرح أسئلة كبيرة في كثير من الأحيان، ما دامت تثير مشاكل وحدودية، ونفسية، وتاريخية، بالإضافة إلى مشاكل التأويل نفسه، التي يلعب فيها التعامل مع النص أيضا دورا كبيرا.

* التقويم الجمالي:

لاحظنا أن الناقد جوهاما ناتالي لم تثر هذه المشكلة، ولعل سوعية النقد الذي تعاملت معه^١ لا يهّمه أن يُصدر أحكاما تفويجية تخص الجاحب الفني في العمل الأدبي عبر أننا بالنظر إلى طبيعة النقد العربي نكون ملمرين بوضع هذه القطعة ضمن مرحلة الممارسة النقدية. لأن كثيرا من النقاد الذين درسوا الرواية العربية أو الشعر حلّوا في بعض الحالات إلى تقويم الأبنية الإبداعية والأساليب وإبراز قيمتها الجمالية.

والتقويم الجمالي قد يستند إلى مقاييس علم الجمال أو إلى بعض الخصائص التي تم استخراجها من نصوص روائية أو شعرية سابقة، وقد يلجأ الناقد إلى مقارنة نصوص سرديّة مثلا مع أخرى لفتت نجاحا في الوسط القدي والثقافي العام.

^١ - نذكر الإشارة إلى أن الناقد لم تدرس إلا النماذج البنيوية التي تناولت "قطط" بوليفر.

وعلى العموم يستفيد الناقد في التقييم الجمالي من مرحلة الوصف التي أشرنا إليها، تماماً مثلما يحصل بالنسبة للتأويل

إن التقييم الجمالي قد لا يهم بعض النقاد. ولقد درجت الثانية مثلاً على الاكتفاء بالوصف دون الانتقال إلى التقييم الجمالي على أن النقد البنائي قد يولد شعوراً بالتقييم الجمالي لدى المتلقي بحكم الاهتمام البالغ بالبيانات الشكلية، وإن كان ذلك التقييم المفترض يظل على الدوام في إطار ما هو صمني.

وكثير من المناهج التي يطغى عليها الاهتمام بالمعنى الاجتماعي أو النفسي تراها تميل إلى الاهتمام بالمواقف والأفكار، دون أن يمنع ذلك من تحويل حكم القيمة judgement de valeur إلى وسيلة لتحديد مدى جمالية الأعمال الأدبية المدروسة. والمنهج الموضوعاني هو أيضاً أحد المناهج التي تشغل نفسها بالأفكار والقضايا الإنسانية وبعض العلامات القبة

* اختبار الصحة:

غاية اختبار الصحة، هي إعطاء فكرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن بنية تحليلي معين، مما فيه من نظام وصفي وما يتصل بذلك أيضاً من وسائل الإقناع المستخدمة ثم ما ينشأ في النهاية من تأويل⁽²⁵⁾ أو تحديد لقيمة العمل المدروس من الناحية القبة.

ومن علامات قابلية تحليل ما للعنصر، أن لا يتناقض في نتائجه مع بعض جوانب النص المدروس، أي أن تكون النتائج قد أخذت بعين الاعتبار مجموع العناصر النصية⁽²⁶⁾.

إن قليلاً من نقاد الأدب من يلجأ إلى عملية إثبات كهذه، لأن عمله في التحليل هو بذاته جهد مبذول بغاية تبرير الاستنتاجات المحصل عليها في النهاية. وقد تلجأ بعض المناهج المعاصرة إلى إعادة التثبت من صحة المطلقات واختبارها على عدد وفير من النصوص للتأكد من فعاليتها ومن صحة نتائج تحليل نصوص بعضها. نجد ذلك مثلاً في بعض تطبيقات النقد الجديد New criticism والشكلانية والبنائية وما بعد البنائية، وعلم الدلالة الساني والتوليدية⁽²⁷⁾، ونضيف إلى ذلك ما يسمى بالنقد الشعري critique poétique الذي له علاقة وثيقة بالشكلانية الروسية والبنائية

²⁵ - Johanna Natali : A propos des critiques des « Chats » de Baudlaire p : 107.

²⁶ - Ibid . p : 89

²⁷ - Ibid... , p : 97

وعلى العموم فكل المناهج التي تعتبر نفسها ذات طابع علمي تحرص على إجراء تجربة فحص الناتج، وإظهار مدى مطابقتها لواقع نوع أدبي معين من خلال تحليل عدد من النصوص التي تنتمي إليه، لأن صلاحية منهج علمي ما هي أن يكون قابلاً للفحص من النصوص التي تنتمي إليه، وقابلاً لإعادة الاستخدام réutilisable على نصوص أخرى بنفس الصعالية⁽²⁸⁾.

ولن نفرص أن النقد الروائي العربي سلباً إلى تطبيق اختبار الصحة هذا، بنفس الحجم الذي تأخذ به الماهج المشار إليها، ولكننا نتوقع فقط أن تكون هناك محاولات طيبة للمصادقة على نتائج التحليل تتخلل العملية النقدية. وقد يتم الاكتفاء بالعودة إلى استطلاع بعض جوانب النص المدروس من أجل تأكيد النتائج المتوصل إليها أو يكفى بعقد مقارنات مع نصوص أخرى من أجل إثبات فعالية الأداة المنهجية بالنسبة لمختلف الأنماط الروائية أو الشعرية، إلى غير ذلك من أشكال "اختبار الصحة" المعتادة.

إن المتأمل يجد أن "اختبار الصحة" هذا، هو في الأساس أداة ضرورية بالنسبة لنقد النقد أكثر مما هو مطلوب في الممارسات النقدية على الإبداع، ما دام أغلب نقاد النقد يفلتون عن تقوم جميع الاختبارات المزیدة للناتج المحصل عليها بعد التحليل ولا تصور أن هذه الأداة ستكون آخر حلقة في عمل ناقد النقد، بل إنها ينبغي أن تُصاحب جميع خطوات الدراسة، سواء تعلق الأمر باختبار صحة المعلومات النظرية التي اعتمدها الناقد ومراقبة مدى شمولية التحليل وفحص سلامة النتائج التي تم التوصل إليها.

على أن تطبيق اختبار الصحة تعترضه صعوبات كبيرة في بعض جوانب الأعمال المدروسة. وخاصة في الحالة التي لا يقيم فيها نقاد الأدب تحديداً دقيقاً للنصوص التي يتخذونها موضوعاً للتحليل. بما في ذلك تحديد مرجعه بالدقة الكافية حتى يتمكن ناقد النقد من مقابله مع النص المدروس ويرى فيما إذا كانت نتائج التحليل ملائمة لبنية واحتمالاته الدلالية، وما مدى مراعاة المحلل لجميع عناصر النص الإبداعي⁽²⁹⁾.

وقد يجعل تعدد النصوص المدروسة في بعض الأعمال النقدية، وإتسار الدراسات القائمة حولها تطبيق اختبار الصحة من طرف ناقد النقد، عملية لا طائل من وراءها، لأنه في هذه الحالة سيكون مضطراً إلى تقديم قراءة خاصة جديدة للنصوص

²⁸ - هذا ما فعلناه مثلاً عند مناقشة د. عبد الكريم حسن في دراسته الموسوعية لقصيدة منزل الأتقان لهند شاکر السواب في آخر كتابها هذا

²⁹ - Ibid. , p. 97

الروائية أو الشعرية التي تم التعليق عليها، وبذلك سيتجه مجهوده إلى ميدان آخر ليس هو الميدان الحقيقي الذي نذر نفسه له. لأنه سيصبح أيضا ناقد إبداع بدل أن يكون فقط ناقد نقد.

لهذا نرى أن تطبيق اختبار الصحة لا يمكن أن يطول مجموع تفاصيل النصوص المدروسة، لأن الدراسة في هذه الحالة مستحولة إلى قراءة جديدة لجميع الأعمال الأدبية التي درسها نقاد الأدب. إننا لن نلجأ إلى تطبيق هذا الاختبار إلا في الحالات التي يعتمد فيها الناقد على نصوص محددة حتى تنقضى متاهة القراءة المضادة لقراءات نقاد الأدب. سنحاول قدر الإمكان أن نلتزم في مجال التطبيق بهذه الخطوات، فمن شأن احترامها أن يجعلنا حريصين دائما على استيفاء معظم وجوه التحليل، علما بأن بين كل هذه الخطوات علاقات تداخل كبيرة، حتى أننا كثيرا ما شعرنا بأن الحدود بينها تظلص إلى حد التداخل، وذلك لأن ما هو إجرائي يميل دائما إلى تفكيك *déconstruction* المادة المدروسة وتشريحها في الوقت الذي تظل فيه هذه المادة تتمسك بوحدها وتميزها في هذه الوحدة بالذات. ونظرا لأننا لم ندرس مثالا مجموع كتاب "الموضوعية البنيوية .." *thématique structurale* د. د. عبد الكريم، فإننا مع ذلك قد تناولناه من زاوية أهم الخطوات المشار إليها وهي: (الأهداف - المتن - الممارسة النقدية) سيما مارسنا اختبار الصحة بالرجوع إلى بعض القصائد التي تناوها الناقد بالتحليل لرصد مدى الالتزام بطبيعة البنية النصية وبالدلالات التي تؤلفها مقتضياتها الداخلية. والجدير بالذكر هنا أن عنوان هذا الكتاب يستعمل لفظ الموضوعية لا للدلالة على خلاف ما هو "ذاتية" بل يرتبط فقط بمعنى "القيمة"، وهذا ما جعلنا نضع مصطلح *thématique* في ترجمة العنوان أعلاه.

2- في أصول النقد الموضوعاتي

أ- الموضوعاتية وحرية الناقد:

تعرضنا في هذا المدخل مشكلة أساسية قائمة في تحديد ما يُقصد بالمنهج الموضوعاتي *méthode thématique*، لأن هناك اختلافا كبيرا بين نقاد الأدب ومنظره في هذا المجال، فهم لا يتفقون على تسمية واحدة، خلافا لما هو حاصل بالنسبة للمناهج الأخرى. كما أنهم لا يتفقون أيضا على ممثلي هذا الاتجاه. وبعضهم يضم هذا المنهج إلى كل المناهج التي تعتمد التأويل *interprétation* أو التفسير *explication*. وهذا الأمر يجعل اختيار التسمية أعلاه موضع نقاش. لذا أردنا أن نبدأ بتوضيح هذا المشكل قبل أن نتقل إلى انجازات هذا النوع من النقد في مجال دراسة الرواية والشعر خصوصا عند نقاد العرب، قبل أن نتقل في القسم الثاني لدراسة هذا المنهج في العالم العربي.

يقول "رولاند بارت" متحدئا عن وضعية النقد الفرنسي في منتصف هذا القرن: "عندنا في فرنسا"¹ حاليا غطان من النقد متوازيان: نقدٌ سنسميه جامعا من أجل التيسير، وهو يُطبق أساسا منهاجا وضعيا موروثا عن لانسون ونقدٌ تأويلي يختلف مملوه اختلافا شديدا عن بعضهم البعض، مادام الأمر يتعلق بنقاد من مثل: جان بول سارتر، وكاستون باشلار، ولوسيان غولدمان، وجورج بولي، وجان ستاروينسكي وجان بول وبيير وروبيه حرار وحيان بير ريشار. وهم يشتركون في أن مقارباتهم للنتاج الأدبي يمكن أن تتصل، قليلا أو كثيرا، ولكن بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الإيديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، الماركسية، التحليل النفسي، الظاهراتية. وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه: إيديولوجي"².

إن "بارت" هنا يُقرب كثيرا بين المناهج التي بدت لجميع النقاد متباينة بحكم اهتمام كل منها بزاوية معينة من العمل الأدبي. وما يهمنا من كلامه هو جعله جملة من

* - المعروف أن النقد الموضوعاتي نشأ في فرنسا أساسا. ونجد له بعض الملامح في أمريكا. ومن مثليه جوزيف هوليس ميلر، وبول برونكوب، وفريد ماك إيوين. أنظر الإشارة إلى هذه الأسماء في إطار الكلام عن النقد الظاهري. في مقال ماجيلولا روبرت: التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه. ترجمة عبد الفتاح الديدي. مجلة فصول. عدد: 3. 1981 ص: 191. الهامش رقم: 2.

²⁹ - R. Barthes. Essais critiques. Seuil 1964. P. 246

النقاد الذين اعتبروا وحدتهم نقادا موضوعاتيين، من أمثال: جورج بولي، وجان ستاروبسكي، وجان بول سارتر، ورونيه جيرار، وجان بيير ريشار، إلى جانب نقاد علم النفس وعلم الاجتماع. لأنهم - وفق رأيه - يستندون إلى الاديولوجيا، بغض النظر عن نوعيتها وهكذا نستفيد من رأي بارت هذا بأن النقاد الموضوعاتيين هم أيضا يتحكمون إلى الرؤية الاديولوجية. غير أن هذا التصنيف الواسع النطاق من شأنه أن يزيد الإشكال المتعلق عمالة التمييز بين المناهج تعقيدا، لأننا على عكس ما يذهب إليه "بارت" نريد أن نقوم الفروق لا أن ننظر إلى العام المشترك فحسب. ولعل التداخل الحاصل على الخصوص بين المنهج الموضوعاتي والمناهج الأخرى هو ما جعل "بارت" يغفل الفروق التي فيه بنفسه إلى وجودها لئلا يهتم فقط بما هو مشترك.

والواقع أن الناقد الموضوعاتي، بحكم توظيفه لكثير من خلاصات المناهج الأخرى يحاول دائما أن يفتل من التحديد. ويمكن القول بأن مبدأ الحرية الذي يتمتع به ممارس النقد الموضوعاتي critique thématique هو الشيء الوحيد الثابت في هذا المنهج. ومع ذلك فسنحاول أن نلخص الخصائص التي سجلها رواده أو المهتمون بنظرية النقد عامة، مركزين على النقد الموضوعاتي المهتم بالرواية والشعر بشكل خاص.

إن مبدأ حرية الناقد في ممارسة التحليل الموضوعاتي للأعمال الأدبية هو الذي جعل أحد المهتمين بتاريخ النقد الفرنسي وهو روجي فايول R. Fayolle يلاحظ أن هذا المنهج يرتبط بممارسات علم النفس والتحليل النفسي إلى جانب الفلسفة الوجودية. ويرى أن كاستون باشلار "يعد من أبرز رواد هذا المنهج"⁹⁵، وأن علم الأفكار يزود الناقد الموضوعاتي بمادة غصبة في التحليل⁹⁶، كما أن الموضوعات les thèmes تكون مقصودة في كل تحليل يسير في هذا الاتجاه، بحيث يكون شغل الناقد هو تبصير أفكار محددة خلال نتاج مبدع ما. وفي هذا الصدد يقول "فايول":

* - بعضهم يعتقد أن باشلار أثر فقط في النقد الموضوعاتيين. انظر د. فزاد أبو منصور النقد البيوي الحديث بين لندن وأوروبا دار الجدل، بيروت ط: 1، 1985، ص: 95.

⁹⁶ - Roger Fayolle ; la critique littéraire. A. Colin. 1964, p : 175 - 176

"إن جورج بولي، وجان بيير ريشار، وستاروبنسكي، وهم يقرأون أعمال الروائيين والشعراء يكشفون عن الموقع المهيمن الذي تحتله بعض "النيمات"⁽³¹⁾، كما يكشفون عن القيمة الدلالية لبعض النيات"⁽³²⁾.

إن اعتبار الأدب مسودعا لثنى الأفكار التي تُكوّن صورةً لتجربة المبدع، هو أمر يحيل الأدب إلى عالم من القضايا التي تسمح للناقد بالتجوال في كل دروب المعرفة، مستفيدا من جميع الإمكانيات المتاحة، سواء كانت إمكانيات معرفية أم منهجية، لذلك قد يتحول النقد أحيانا إلى مجال لاستعراض المعرفة الذاتية للناقد⁽³²⁾.

ب- بعض الأسس الفلسفية:

ويبدو من الضروري أن نتعرف - قبل التعرض لبعض أشكال تطبيق هذا المنهج في نقد الرواية والشعر - إلى بعض الأسس الفلسفية التي يستند إليها هذا النقد، فقد كتب روبرت ماجليولا مقالا شديدا الأهمية في هذا المجال متحدداً عن النقد الموضوعاتي تحت اسم "الناظر الظاهري للأدب"⁽³³⁾، فرأى أن تعددية الأسماء التي تُطلق على هذا المنهج هي مظهر من مظاهر أزمة تجديده، وستعرض لتسمياته الأخرى لاحقا. أما أهمية المقال المشار إليه فنكمن في محاولة تحديد الأصول الفلسفية التي يعتمد عليها أصحاب هذا الاتجاه النقدي، وهم كما يعددهم "ماجليولا": جان بيير ريشار، وجان روسيه، وجان ستاروبنسكي، وإميل استيجر وجورج بولي وجاستون باشلار ثم رولاند بارت في مرحلته المبكرة. على أنه أضاف أسماء أخرى كجان بول سارتر ورومان غاجاردن⁽³⁴⁾.

*. أما شعر بأن ترجمة كلمة thème بموضوع، وكلمة thématique بموضوعاتي لا تفي بكل الدلالة المطلوبة، ومع ذلك أترجأ في صول هذا الكتاب الاحتفاظ بصيغة المنهج الموضوعاتي لشيوعها. على أننا في التحليل، صر هذا الجانب البطري، يستعمل صيغة معربة فقط للكلمة، وهي "تيمية". علما بأن هناك من يستعمل في الترجمة كلمتي غرض وجذر مقابل thème. وهو ما سترأ لاحقا، بل هناك من يسمي النقد الموضوعاتي نقدا مداريا انظر ترجمة كتاب نقد النقد ل: تودوروف منشورات الإنماء القومي. بيروت، ط: 1، 1986، ص: 129. وانظر أصل للكتاب بالفرنسية:

T Todorov - critique de la critique (un roman d'apprentissage) Seuil Paris. 1984

³¹ - Ibid . . . p. 175

³² - Ibid . . . p. 176

وانظر أيضا الإشارة إلى الطابع الموسوعي للنقد الموضوعاتي في كتاب: ريمون طحل: مصطلح الأديب الانتقادي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، ط: 2، 1984، ص: 313.

³³ - روبرت ماجليولا: الناظر الظاهري للأدب نظريته مناهجه، ترجمة عبد الفتاح الديدي مجلة فصول: العدد: 3، 1981 ص: 181 وما بعدها.

³⁴ - المرجع السابق ص: 182_184_190.

ويعتبر ماجيلولا فلسفة ادموند هوسرل (1859-1938) الظاهرية خلفية نظرية تُسند أغلب المحاولات النقدية التي تسر في ما سماه "التناول الظاهري للأدب"، يضاف إليها

مجهود الفلاسفة الظاهريين الوجوديين من أمثال هيدجر، وجان بول سارتر⁽³⁵⁾. إن ظاهرية هوسرل جاءت في نظر ماجيلولا كرد فعل على الرعة المثالية والتحريرية معا، لأن المثالي يستبعد العالم الخارجي كمصدر للمعرفة والتحريري يؤكد على الدور السلبي للوعي. أما هوسرل فيرى أن الوعي والعالم الخارجي يمثلان حقيقة ماثلة، وأن الوعي عندما يفكر في العالم يتجه إليه بصورة مباشرة تكون فيها الذات قاصدة، والشئ الخارجي مقصودا. لذلك يمكن التعرف إلى الحقيقة من خلال التعرف إلى الماهيات الماثلة في الوعي⁽³⁶⁾.

هكذا فالتقد الموضوعاتي الذي يُخلصُ لرأي "هوسرل" يبقى مرتبطا بالعمل الإبداعي ومدركا للتجربة الماثلة فيه، أما النقد الموضوعاتي الذي يستفيد من البعد الميتافيزيقي الذي أضافه "هايدكر" وسارتر عند تأكيدهما على أهمية وراديكالية الوعي، فيستطيع أن يتحرر من قيد النص، ويستعين الناقد في هذه الحالة بمحده الثاقف أو باديولوجيته الخاصة⁽³⁷⁾.

والفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري/ الموضوعاتي، سواء كان محايثا أو ميتافيزيقيا، هي أن الإبداع يمثل بشكل متطابق ووعي البدع، وهذا لا يعني نفي الظاهرية للعمليات اللاواعية⁽³⁸⁾، التي تجرى أثناء تنظيم المدركات في الوعي، وهذه مفارقة ينبغي الانتباه إليها، لأنها تفسر لماذا لجأ النقاد الظاهريون أحيانا إلى التحليل النفسي وإلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات البدعة. وهذا ما فعله "باشلار". وقد استشهد "ماجيلولا" في هذا الصدد بقولة:

³⁵ - المرجع السابق ص: 183.

³⁶ - المرجع السابق ص: 183.

³⁷ - المرجع السابق ص: 183.

³⁸ - انظر الإشارة إلى الجانب اللاوعي في عملية التنظيم عند هوسرل في كتاب: كولر ولسن: أصول الدافع الجنسي. ترجمة يوسف شرور، وسيمير كذاب ط. 2، 1972. ص: 79.
ونظر أيضا الإشارة إلى تقريب هوسرل نفسه بين الطبيعة الوثوقية للكوجيتو الديكارتي، والطبيعة غير الوثوقية للوعي (أي ما يمكن اعتباره مظاهر اللاوعي) في كتاب.

Paul Ricoeur · le conflit des interprétations (essais d'Herménéutique) Seuil 1969 P.

ميرو - بونيسي: "الكلام إسقاط عيني للشخص بأكمله"³⁸. وإذا نحن تأملنا تطبيقات المنهج الموضوعاتي/ الظاهري نجد طغيان الإهتمام بالأفكار باعتبارها مظاهر للعوي عند الكتاب المدروسين. وقد يستفيد النقاد من علم النفس الظاهري، كما فعل "جان بير وبارش" بشكل خاص³⁹. وفي إطار إثبات ماجيلول استفادة هذا المنهج من التحليل النفسي نراه يسجل في نفس الوقت تناقض الموضوعاتية في هذا مع المبدأ الأساسي الذي بُنيت عليه، وهو العوي وليس اللا عوي. فهل كانت تلك الاستفادة من اللاوعي تحدث اضطراباً عندما يُصادف الناقد الموضوعاتي عالماً شائكاً من الصور الرموز؟⁴⁰، علماً بأن هذا "المنهج" يستفيد أيضاً من الحدس البركسوني ومن الصور البدائية عند كاستون باشلار⁴¹، كلما تمت مصادفة الرموز وحالات الغموض في الأعمال المدروسة.

ويتبين لنا إذن أن النقد الموضوعاتي لا تنحصر خلفيته الفلسفية في إطار نظرية هوسرل الصارمة، رغم أنه يطلق مبدئياً من معطياتها، إنه يفتح جميع الآفاق الممكنة من أجل تفسير الإبداع. وتتجلى لنا حيلة النقاد في التعامل مع المنهج الموضوعاتي من خلال ما كتبه جان لوى كابانيس، وهو بصدد الكلام عن الموقع الذي يحتله بين النقد النفسي ونقد باشلار، إذ يقول "عندما يُستخدم النقد الموضوعاتي مفاهيم فرويدية، كما فعل جان ستاروبنكي في مؤلفه الرئيسي عن جان جاك روسو، فإنه لا يحرص ذاته في دراسة نفسانية للعمل، فستاروبنكي، قبل كل شيء، يهدف إلى استعراش للفسفة روسو الضمنية انطلاقاً من الاختيارات الوجودية للمبدع نفسه. ولا يتدخل التحليل النفسي إذن إلا بصورة محدودة لتفسير صور الرغبة *désir*. فهو نقطة انطلاق يتم تصحيحها على الدوام أثناء القويم الفلسفي لتتاج روسو. وإجمالاً فإن التفسير النفسي أو على الأصح المعطيات النفسية يتحللها في هذا النقد تمازج شديد الاختلاف: كيف استطاع روسو أن ينظم مصيره الأدبي؟ وماذا يعني الأدب بالنسبة له؟"⁴¹.

³⁸ - المرجع السابق ص: 186.

³⁹ - المرجع السابق ص: 187.

⁴⁰ - المرجع السابق ص: 186.

⁴¹ - من المعروف أن كاستون باشلار قد استفاد من فرويد كما استفاد على السواء من علم النفس الظاهري. انظر تحليل بعض جوانب هذه الاستفادة عند د. عزاد أبو منصور في كتابه: النقد البنيوي الحديث بين لينان وأوروبا. دار الجيل بيروت ط. 1. 1985. ص: 94.

⁴¹ - Jean Louis Cabanes : critique littéraire et sciences humaines. Privat éditeur 1974 P 66-67

جـ - انتفتاح النقد الموضوعاتي على المناهج:

إن رواد هذا الاتجاه النقدي لا يحفون مسألة انتفتاح ممارساتهم النقدية على كل المناهج. ومن خلال أقوال جان بيير ريشار يمكننا أن نمثل مزيداً من الوضوح عن هذا النقد، حتى ولو كان ذلك في إطار المواجهة بين حصر المنهج وجعله مفتوحاً في نفس الوقت، وهو ما نلاحظه من خلال أقوال "جان بيير ريشار" التالية:

"... الفضل كلمة جذر لأنها اللمعة أو الحلية الرحية الأولى للموضوع، من حيث أن التفرعات الموضوعانية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية أو وفقاً لسبق تصادمي تجاوزي"⁽⁴¹⁾

"... الجذريون لا يفنون العلاقة بين علم النص والنقد الأدبي، ومن الضروري أن تحصر (العلاقة) في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها"⁽⁴²⁾.

"... نحن نتجنب التحليل النفسي الفرويدي، ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعي. وحتى النقد الجذري critique radical ليس "غيو" مفضلاً، إننا نستعين بكل هذه الاختارات العلمية لانتقاط النضج الأساسي للنص الذي نعتبره واقعاً حياً"⁽⁴³⁾

ويذهب جان بيير ريشار بعيداً إلى تأكيد استفادة النقد الموضوعاتي من الجبوبة والتحليل النفسي والربعة الشكلية. وفي نفس الوقت يؤكد على استخدام الناقد الموضوعاتي لطاقة الحدس intuition⁽⁴⁴⁾ وينفي أن يكون الناقد خاصصاً لإدبولوجية معينة، على خلاف ما رأينا عند رولاند بارت. يقول بيير ريشار: " يبدو النقد الجذري تحوالياً في النص، وليس إلقاء نظرة أو صياغة موقف"⁽⁴⁵⁾.

ولا يقف استيعاب النقد الموضوعاتي لشتى التأثيرات الواردة من مناهج أخرى عند هذه الحدود، فقد يستوعب معالجة أسطورية أو دينية. ويفسر جان بيير ريشار لجوء بعض

* - انظر الحوار المنشور مع هذا الباحث في كتاب د فواد أبو منصور في كتابه: النقد البنيوي الحديث بين ليهان وأوربا (مراجع مذكور). ص: 188-189. ويستعمل أبو منصور نفسه تسميتي: الموضوعاتيين والجنريين للإشارة إلى أصحاب النقد التيماتيك، وهو يستند في ذلك دائماً إلى رأي جان بيير ريشار الذي ويختار الجنس كما رأينا حلية رحمة للموضوع. انظر نفس الصفحة من المرجع المذكور.

⁴¹ - المرجع السابق ص: 196.

⁴² - المرجع السابق ص: 197.

⁴³ - المرجع السابق ص: 193.

⁴⁴ - المرجع السابق ص: 194.

النقاد الموضوعاتيين مثل جان ستاروبنسكي إلى نزعة صوفية مفرقة، بضرورة لها علاقة بطبيعة النص المدرّس؛ فإذا اتجه الناقد الموضوعاتي نحو وجهة صوفية، فليس إلا لأن العمل المدرّس يفرض ذلك⁴⁶.

ولاشك أن فرّاد أبو منصور في دراسته لهذا الاتجاه الموضوعاتي اعتمد على مثل هذه الأقوال، فأفرد قسماً خاصاً عن النقد الأسطوري والديني الذي مارسه يار برونيل P. brunel مستفيداً من بول كلوديل⁴⁷ P. Claudel.

وعندما يتحدث جان ستاروبنسكي عن الممارسة النقدية كما يتصورها، لا يستبعد أبداً كل ما يحيط بالعمل الأدبي مما يمكن أن يقدم للناقد وسيلة للإلقاء الضوء على العمل المدرّس، ويشدد خاصة على مبدأ الحرية في التعامل مع الموضوع فيقول: "وإذا كان لنا في نهاية المطاف أن نحدد المثل الأعلى للنقد، قلنا إنه مركب من الدقة المهجية (المرتبطة بالثقيبات ووسائلها المُحققة) ومن التحرر التأملي (الذي يجعل المرء طليقاً حيال كل قيد منهجي)"⁴⁸ وهو يؤكد على مبدأ الحرية ثلاث مرات في مقدمة كتابه. "النقد والأدب" إما في شكل ضرورة ممارسة الناقد لحرية التفكير liberté de penser، أو في شكل اعتبار هذه الحرية حلقة ثالثة أساسية في أي عمل نقدي⁴⁹.

إن استعداد المنهج الموضوعاتي لتقبل كل جهود المناهج النقدية المعروفة، بقدر ما يذخّر التمييز الذي رأياه منذ البداية عند رولاند بارت بين النقد الجامعي اللاتسوبي والمناهج الأدبولوجية ومن ضمنها النقد الموضوعاتي، فإنه يشير إلى إمكانية إدماج بعض المناهج التي تحدث عنها مطرو النقد الأنكلوسكسوني ضمن الممارسة الموضوعاتية. فقد تعرض ديفيد ديتشس إلى ما سماه بـ نقد القرائن الحضارية الذي نلمس فيه معظم الخصائص المميزة للنقد الموضوعاتي وأهمها الطموح نحو الموسوعية، وقد سمح هذا بانضوائه مع مناهج مماثلة، تحت لواء الموضوعاتية. وفي بعض المقاييس التي وضعها الناقد الانجليزي ماثيو آرنولد نجد أفكاراً تكاد تتطابق مع آراء ستاروبنسكي التي

⁴⁶ - المرجع السابق ص: 197.

⁴⁷ - المرجع السابق ص: 201.

⁴⁸ - جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ترجمة د. بدر القاسم. مراجعة اتطوان المقدسي، منشورات وزارة

الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1976.

⁴⁹ - المرجع السابق... ص: 23.

وأياها قبل قليل وبكمي إن نقابل بين ما قاله الناقدان معا، حتى نتبين العلاقة القائمة بين
 الصوريين: يقول "مانيو أرنولد": "إن المرء إذا تحدث في النقد الأدبي فعليه أن يحسب
 حسابا للموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقد في ظله" (50).
 ويعتقد جان ستاروبسكي بضرورة النظر إلى العمل الأدبي كأنه عالم قائم بحد
 ذاته: "لا أستطيع أن أناسي أن الأثر الأدبي جزء من عالم أوسع منه، وأنه يحل وجوده
 عليّ يراء أعمال أدبية أخرى وحقائق ومؤسسات مغايرة لا تمت إلى الأدب بصلة" (51).
 هكذا يبدو أن نقد القرائن الحضارية ينظر إلى ما يحيط بالأدب كعالم زاهر
 يمكن أن يمد بهضوء كاشف بالنسبة للعملية النقدية. وما يوحد بين الاتجاه الموضوعاتي،
 وهذا النقد هو النظر إلى الموقف الحضاري أو العالم الواسع المحيط بالأدب باعتباره مادة
 مساعدة وليس رؤية إيديولوجية vision idéologique، حتى أنه لبيد لنا أن تصيف
 بارت للنقد الموضوعاتي ضمن المناهج الإيديولوجية أمر قابل للنقاش (52) على الأقل
 بالنسبة لبعض الممارسات التي تنتمي لهذا الاتجاه.

إن المسألة لا تقف عند هذا الحد فيما يتعلق بالأواصر الموجودة بين عمليتي النقد
 السابقين، هـ: مانيو أرنولد أيضا حريص على مبدأ الحرية في الممارسة النقدية، وهو ما عبر
 عنه أحيانا "بطلاقة الفكر" affabilité de la pensée (52)، وحرية الفكر أحيانا
 أخرى، وهو يقول في معرض انتقاده لنقاد الأدب الإيديولوجيين:

"... ما هي آفة النقد اليوم في البلاد؟ هي تلك الاعتصارات العملية التي تنشب به
 وتختف، فهو يتقدم مصالح أجنبية عليه. [هكذا في الترجمة] والصحف النقدية لدينا هي
 صحف ناس وأحزاب ذوي أهداف عملية، وهم يضعون هذه الغايات العملية في المقام
 الأول وحرية الفكر في المقام الثاني، وكل ما يحتاجون إليه هو ذلك القسط من حرية الفكر
 الذي يكفي في تحقيق تلك الغايات العملية" (53).

أما عن علاقة النقد الموضوعاتي بالفلسفة، فقد أشرنا إلى رأي روجيه فايول في هذا
 الموضوع، وقد تبين لنا بوضوح أن علاقة هذا المنهج بالفلسفة الوجودية على الأخص

50- ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم دار صادر. بيروت
 نيويورك. 1967 من: 584.

51- ستاروبسكي: النقد والأدب. ص: 16.

52- وهذا على كل حال مظهر من مظاهر الاختلاف بين حول طبيعة النقد الموضوعاتي.

53- ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ص: 584

54- نفسه. ص: 584

كانت معينة، إلى حد أن بعض الدارسين اعتبروا جان بول سارتر واحداً من النقاد الموضوعائين، رغم أنه أسس نمطه النقدي الوجودي المتميز. وهذا يعني أن الموضوعائية تمتلك راحة صدر، وهي لذلك مستعدة دائماً لضم اتجاهات ونظريات كبرى في الأدب، إنما تيار نقدي حاضن لثقى التيارات المنهجية بامتياز

ويدور لنا أن ما دعاه "ستانلي هاينز" بـ "النقد المثالي" critique idéaliste⁽³⁾ يعد شكلاً قريباً جداً من الموضوعائية، لأن مبدأ حرية التجوال والتأليف بين المناهج هو أيضاً أساس تصور هذا الاتجاه، ويرى هاينز أن هذا النقد يستطيع أن يأخذ من كل المناهج جوانبها الإيجابية ويترك سقطاتها⁽⁴⁾.

د- الموضوعائية والتصنيف المقولاتي schématisation catégorique:

لعل "نقد الأفكار"⁽⁵⁾ الذي تحدث عنه "وليك وواين" هو شكل من أشكال النقد العلمي الذي يقترب كثيراً من الموضوعائية. والمثال الذي قدمناه من نقد الكاتب الألماني رودولف إنجر، وهو نقد يعتمد على موضوعات تُشكل منطلق التحليل يدعوها "مشكلات" problèmes وهي تلتقي بوضوح مع مفهوم "التيمة" thème في الموضوعائية. فكل مشكلة تمثل تيمة يُنطلق منها الناقد لدراسة أعمال أدبية.

ويصنف "إنجر" هذه المشكلات كما يلي:

"مشكلة المصير": ويعني بها الصلة بين الحرية والضرورة، والروح والطبيعة.

المشكلة الدينية، بما فيها تفسير ظاهرة المسيح، والموقف والخطية والخالص.

مشكلة الطبيعة، وتشمل مسائل مثل الشعور نحو الطبيعة، ومسائل أيضاً مثل

الخرافة والسحر. وهناك مجموعة أخرى من المشكلات يدعوها "إنجر" مشكلة الإنسان.

وبما تتعلق مسائل عن مفهوم الإنسان، وأيضاً عن صلة الإنسان بالموت ومفهوم الإنسان

⁽³⁾ يقصد هنا بالمثالي (الמודعي)، وليس المعنى الفلسفي للكلمة.

⁽⁴⁾ - ستانلي هاينز، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ترجمة د. إحسان عباس دار الثقافة - بيروت ج: 2 ط: 3. 1978. ص 245.

⁽⁵⁾ يستفيد نقد الأفكار بالضرورة من تاريخ الأفكار، والمشكلة الأساسية لهذا التاريخ هي تتبع تيمات معينة ورصد التطورات الحاصلة فيها وانظر الكتاب الجماعي الصادر تحت إشراف جورج بولي Georges Poulet les chemins actuels de la critique 10/18. 1973 p 292. ويبر إسكارييت: موسولوجيا الأدب، ترجمة وتمهيد أمال انطوان عرموني. صودات. بيروت ط: 1. 1978. ص: 33. وفيه إشارة واضحة إلى تأثير تاريخ الأفكار في النقد الأدبي الذي يسعى إلى فهم الوقائع الأدبية.

عن الحب، وأخيراً هناك مجموعة من المشكلات تدور حول المجتمع والأسرة والدولة. ويجب أن ندرس اتجاهات الكتاب حسب صلتهم بهذه المشكلات.⁽⁵⁶⁾

ولا يجب عن الذهن أن مثل هذه التقسيمات الموضوعاتية قد اعتمدت في أكثر الدراسات الموضوعاتية، غير أنها لم تخضع لنفس السق بل اتخذت أنساقاً شديدة التباين؛ ذلك أن كل ناقد يختار صيغة موضوعاتية مكونة من عدد من التيمات أو من تيمة واحدة رئيسية تفرع عنها تيمات أخرى ثم يبدأ في معالجة كل واحدة منها مقارناً بينها ومتوسعا في شرح أبعادها المدلولة. فقد استخدم باشلار كما هو معروف الصيغة الموضوعاتية التي اعتمدها أرسطو في تفسير مكونات الطبيعة وهي: الماء، والأرض، والنار، والهواء. ومضى على هذا التقسيم العام يختار استجابة الأدباء لكل عنصر في أعمالهم الإبداعية مُعتمداً على تحليل الصور الشعرية الدالة عليه وذلك في كتابه "شعرية الفضاء" *poétique de l'espace*⁽⁵⁷⁾.

وتحتل فكرة فعالية الصورة في التناح الشعري عند غاستون باشلار مركزاً مهماً، فالناقد تبعاً لذلك ينبغي أن يتحدد دوره في التفاعل مع سلسلة الصور التي تنظم العمل الشعري. وترجع الأهمية المركزية التي تحتلها الصورة إلى علاقتها مع أنماط الحياة البدائية للإنسان (*modes de vie primitive de l'homme*) إنما تعكس صدى هذا العمق التاريخي وتمتلك في نفس الوقت خاصية الخلود. هذا ما يجعلها قائمة في الأعماق في شكل أحلام يقظة أو استيهامات لاشعورية تعود بنا إلى الماضي البعيد حيث كانت تتحدد العلاقة الطبيعة الأولى بين الإنسان وأشياء العالم الأساسية: (الماء، الأرض، النار، الهواء). وحتى وإن كانت الصور في الشعر ابتكاراً مستحدثاً فهي تعكس بالضرورة صدى الصور البدائية لعلاقة الإنسان بهذه العناصر⁽⁵⁸⁾.

وما يلاحظ بصدد النقد الموضوعاتي الباشلاري هو أنه، من المتعذر أن تُستوعب جميع تلك الدلالات المتعددة والقيم الجمالية التي تختزنها تلك الصور الشعرية ذات الطبيعة المثالية. ولن يكون في إمكان الناقد أن يرقى إلى هذا الطموح إلا إذا سلك طريق

⁵⁶. أوستين ولرين ورونيه وليش: "نظرية الأدب" ترجمة محي الدين صبحي. مطبعة خالد الطراش، 1972 ص 148

⁵⁷. انظر: 67-68 p. *Jean Louis Cabanes : critique littéraire et sciences humaines* واطر مجدداً ليمسا: 303-304 p. *les chemins actuels de la critique* Direction Georges Poulet 10/18/1973 304.

⁵⁸ - Critique littéraire et sciences humaines p. 68.

ما أطلق عليه بـ "التحليل الاستثنائي" analyse exceptionnelle الذي يعتمد فيه أيضا على لغة شعرية شغافة في دراسة النص. وهذا ما جعل الباحث ج.ل. كابانيس يبلو متحفظا من نقد يُحوّل عمله إلى تحليل للشعر بشعر آخر:

"... نحن نعرف باحتراسنا تجاه الرعة البشارية، لموضوع مصطلحاتها، فالقول بأحلام اليقظة اللاواعية، والاستناد إلى النموذج المثالي archetype لبونج Jung⁶⁰ بقدر ما هما وسيلتان لإعطاء الخطوة للإشراق الشعري، هما أيضا وسيلتان للخلط النقدي"⁶¹.

لقد كان كتاب باشلار الأول. نضاضية الماء La psychanalyse du feu فمّيرا عن فكرة إمكانية التوصل إلى معرفة موضوعية بالنشاط الذاتي، سواء لدى العالم الفيزيائي أو الطبيب أو المدع، فهؤلاء كلهم ينطلقون من نفس الصور ويتجهون إلى نفس الوجهة⁶²، غير أن "موضوعاتية" النقد الأدبي في هذا الكتاب الأول، تبقى مفقودة لأدوات إجرائية ملموسة ما دام حُسن الناقد يتدخل دائما بشكل حاسم. وإذا ما كانت محاولة باشلار تستند في هذا إلى مسألة اكتشاف أساق الاستعارات وما تخفيه وراءها من دلالات عميقة في أغوار الطبيعة الإنسانية، فإن العملية النقدية تكون دائما معرضة لأفة الغموض بسبب ما تضح به من الصور التخيلية، لأنها تحولت بدورها إلى إبداع شعري. ويؤيد جان إيف تاديي ما لاحظته كابانيس بخصوص فقدان مفهوم الصورة عند باشلار. لأي وصوح نظري، مما يتعدى معه الفهم التام لركائز المذهب الذي اتبعه في مجموع أعماله. فقد لاحظ تاديي ما يلي قائلا:

"يجب أن نفهم جيدا بأن الصورة بالنسبة لباشلار ليست صورة بلاغية ولا هي حزنات النص، إنما "قيمة كلية" thème globale. وهي تستدعي تضافر الانطباعات الأكثر تنوعا، الانطباعات الآتية من مختلف الاتجاهات. وهي ليست أبدا تأليفا "لأجزاء واقعية مُدرّكة أو لذكريات الواقع المعيش"، كما هو الحال بالنسبة لشغافة أو نقد والقيمين. والمفاسد البشارية ليس هو الإنسان الذي قام بالملاحظة على أحسن وجه ولكنه ذلك

* - لمعرفة تصور بونج فيما يخص النموذج المثالي للشعور المعنى يمكن الرجوع إلى كتاب: Frieda Fordham Introduction à la psychologie de Jung Imago. Paris 1980 pp 49-74

⁶⁰ - Ibid p: 69

⁶¹ - Jean Yves Tadié : La critique littéraire au XX^e siècle BELFOND. 1987 p.108

الذي حلم بصورة جيدة. وإن الصورة هي أثر وظيفة اللاواعي في النص. إنما تسبق الإدراك perception، بما أنها تصعد لنموذج مثالي وليس "إعادة إنتاج للواقع" (61). وعلى هذا الأساس يتخذ التحليل البشاري طابعا شعريا، لأنه يريد أن يصف معطيات صور مثالية تقوم عليها الكتابة الشعرية، وأهمها: أحلام اليقظة rêveries. مثلما ولستي حلم اليقظة معطى مثاليا لأنه يتخذ لدى باشلار دلالة تتجاوز الواقعي، مثلما تتجاوز لللموس المصي. وأحلام اليقظة تبقى دائما مجابة لسرد حياة خاصة أو لتأمل معرلي في تاريخ الشخصية، إنما إعادة للحظات لم يكن الإنسان قادرا على التعبير عنها إلا أثناء الحلم الطفولي rêve enfantin. وبالنظر إلى هذا المعطى الذاتي، يمكن طرح السؤال التالي: هل كان باشلار حقا يحلل الشعر ويتحدث عن حقائقه أم كان يقوم بعملية تزييف ذاتية محملة بشعر على الشعر؟

هكذا، لا يمكن أن تُرصد تجليات أحلام اليقظة في الشعر عند باشلار إلا بلغة شعرية ماثلة، حيث تتحول اللغة الواصفة إلى آلية إبداعية جديدة. ملحظ هذا على مستوى التعبير، لحيثما يعالج علاقة أحلام اليقظة في الإبداع بالحياة الطفولية نجدّه يستخدم خطابا من الصنف الموالي:

"... غير أن حلم اليقظة لا يُحكى، أو في أقل تقدير هناك بعض أحلام اليقظة الصعبة. أحلام تساعدنا على الفوص عميقا عميقا في ذواتنا إلى الحد الذي نحررنا من تاريخنا. إنما نحررنا من أسماننا، وهي تُحوّل وحدتنا الحاضرة إلى تلك الوحدة الأروى وهذه الوحدة الأولى، وحدة الطفل، تترك في كثير من النفوس علامات لا تمحي" (62).

ويقدم لنا باشلار في كتابه "شاعرية حلم اليقظة" أمثلة كثيرة من الصور الشعرية التي تسوحي العالم الطفولي عن طريق تداعي الأحلام association des rêves. ومن أمثلة ذلك المقاطع الشعرية الآتية:

• يتحدث الشاعر ألآن بوسكيه عن الصورة الطفولية التي يخزنها في ذاكرته ليقول (63):

بكلمة حسية، سأقولُ الذي كأنه طفولتي
كان القمرُ الأحمرُ قد أُخرجَ من عُشه في أعماق الغابة.

61 - Ibid... p. 110

62 - Gaston Bachelard : La poétique de la reverie P.U.F 6^e édition 1974, p. 84

63 - Ibid... p. 85

أما الشاعر شارل بلينسنه فيقول في نفس الموضع⁶⁴:

آه ! خشي أن أكون راضيا.

لها أنتِ ذي يا طفولتي

بكامل الحياة وكامل الحضور

قبة زرقاء في رُجاج

شجيرة من أوراق وتلج

وجدولا يسيل. فأن أمصي؟

وسرير باشلار على الصور الطفولية وعلى دلالتها المتحررة من التاريخ والذاكرة، يجعلها ترقى إلى مستوى النع الخيالي الذي لا يخضع أبدا لقوانين الاسترجاع والإعادة المألوفة لواقع الحياة الماضية. لأن استعادة الماضي عن طريق الصور هي بناء خيال جديد فوق خيال عتيق، ولا يفعل باشلار شيئا آخر سوى أنه يلتقط النماذج الشعرية التي لها دلالة قوية على مقاصده فيما يخص علاقة الصور بحلم البقطة وبالخيال الطفولي:

وفي هذا الصدد يرى في القطع التالي للشاعر "فانسون هويدبور" حولة من الصور آتية من أعماق الطفولة ولكنها مع ذلك ليست ذكريات بل هي نوع من الخيال ⁽⁶⁵⁾ imagination

من طفولتي تولدت طفولة مشتعلة، كجذعة من كحول

كستُ أجلسُ في دُروب الليل

واسمُ حديث النجوم

وكلام الشجر

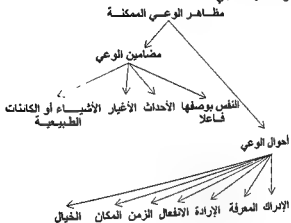
والآن ها هي ذي لا مبالاةٍ تُفجّ مَساءٌ رُوحِي.

وفي اعتقاد باشلار أن أحلام البقطة التي تُرجعنا إلى المراحل الطفولية، لها من العمق ما يجعلها تتجاوز حياة الطفولة نفسها لتحيلنا إلى طفولة الإنسان في الكون، لقوة تأثير الذكريات الطفولية لا يُفسرها تاريخ الطفولة الفردية وحده، إنما قوة كامنة في طبيعة علاقة الإنسان بالكون. وهي لذلك نموذج مثالي archetype ضارب بمجذوره في تاريخ الوجود. وباشلار يعتقد أن الطفولة هي نوع من الماء الذي هو في نفس الوقت نار تتحول

⁶⁴ - Ibid ...p : 86

⁶⁵ - Ibid .. . p : 88

إلى نور، وهذا هو السر الذي يجعل أحلام يقظتنا بالطفولة تعيد إلى الحياة كُلّ العلاقات الأصلية للإنسان بالكون، فنعيشها من جديد⁶⁶. بهذه الطريقة تقوم في النقد الموضوعاتي لغة شعرية أخرى تحتاج هي بدورها إلى تحليل نقدي أكثر ميلا إلى العقلانية. وما دنا نتحدث عن صيغ التيمات المستخدمة في ممارسة النقد الموضوعاتي، نشير هنا إلى خلاصة التصنيف المقولاتي schématisation catégorique الذي استخدمه جان بيار ريشار، وشرحه ماجيلولا معتبرا أن أهم المقولات التي تشكل محورا يدور عليه النقد الظاهري/ الموضوعاتي عند ريشار تنحصر في نوعين هما: أحوال الوعي états de conscience ومضامين الوعي contenus de conscience. وتتضمن أحوال الوعي: المعرفة savoir، الإرادة volonté، الإنفعال passion، الإدراك perception، الزمن temps والمكان espace والخيال imagination وتتلخص مضامين الوعي في العالم بكل ما يتضمن: غير الذات أي الناس الأعيان (autres) والأحداث (=تجربات) والأشياء والكائنات الأخرى أو ما يسمى (غير الوحدات الإنسانية)، ويضاف إلى ذلك "الفلس" بوصفها مضمون الفعل القصدي عند الشخص⁶⁷. هذه الصيغة الموضوعاتية تبدو محيطية بكل القضايا التي يمكن أن يتناولها عمل أدبي ما، ويمكن تبسيطها كما يلي:



⁶⁶ -Ibid..... p. 107

⁶⁷ -ماجيلولا التناول الظاهري للأنس: ص 185 - 186.

ولقد تم استثمار هذه الصيغ وأمثالها في الدراسات المباشرة للأعمال الأدبية، وبهنا منها التطبيقات التي أجريت على فني الشعر والرواية.

مخصوص دراسة جان بيير ريشار الموضوعاتية للشعر والنثر الفني، تمثل الأبحاث الأربعة التي يتضمنها كتابه الشعر والعمق Poésie et profondeur تنمة الأبحاث التي نشرها سنة 1954 في كتابه: "الأدب والإحساس". أما الطريقة التي اتبعها في كتاب: "الشعر والعمق"، حيث تناول الأعمال الشعرية لثلاثة شعراء، هم بودلير وفرلين ورامبو ونرفال فلنخص فيما يلي:

- محاولة الفهم والتعاطف مع الإنتاج الشعري من خلال اللحظة الأولى للإبداع، تلك التي يُولد فيها التأخُّ من الصمت الذي سبقه، إذ يتجسد من خلال تجربة إنسانية فيصبح الكاتب قادراً على إدراك ذاته ولمسها بل وبناءها عن طريق اتصال فيزيائي *contacte physiologique* مع إبداعه. هذه اللحظة هي وحدها التي يتخذ فيها العالمُ بالنسبة للمبدع معنى من العاني. واللغة تُلَقَّبُ في هذا دور محاكاة العالم ومعالجة قصايه بطريقة ملموسة⁽⁶⁸⁾.

- محاولة رسم واكتشاف ووصف المقصدية *intentionnalité* الأساسية لخلاء الأدباء الأربعة، أي وصف مشروعهم المهيمن على مغامرهم، وذلك من خلال ما سماه ريشار الإحساس الخالص *sensation pure*، حيث تبدو الصورة في لحظة ميلادها الأولى. ويستفيد الناقد هنا مباشرة من باشلار عندما يرى بأن الإحساس الخالص له علاقة وثيقة بحلم البقطة⁽⁶⁹⁾.

- محاولة فهم العلاقات المسؤولة عن الانسجام الداخلي في الأعمال الإبداعية الشعرية التي لها قيمة عالية (ومنها بالطبع هذه الأعمال الشعرية التي اختارها)⁽⁷⁰⁾.

ويعترف جان بيير ريشار في مقدمة كتابه، بأن قراءته لا يمكن أن تنتهي إلى فهم تام للأعمال المدروسة. فكل قراءة — في نظره — ليست سوى محاولة ممكنة، مثلها في ذلك مثل جميع القراءات الأخرى. وإن كما نراه يعتبر الإبداع الناجح هو ذلك الذي يسمح بتعدد القراءات ما دام مفتوحاً على كل الرياح والصدف، وقابلاً في الآن ذاته

⁶⁸ - Jean Pierre Richard · Poésie et Profondeur Points. 1976.p : 9

⁶⁹ - Ibid p : 10

⁷⁰ - Ibid. ..p : 10

للإعتراف في جميع الاتجاهات⁽⁷¹⁾. ويظهر أن جان بيير ريشار قد عثر على التيمة الأساسية التي كانت توجد خلف الإبداع الشعري لدى أولئك الشعراء، وهي تيمة العمق profundeur. يقول:

"الكانن بالنسبة لهم ضائع بصورة كبيرة في حالات من الوحدة العميقة، ومن قرار هذا العمق يتمظهر الكانن للحس وللوعي، إذن فالعمق هو الذي يتعلق الأمر عندهم بفزوه والتجواب فيه وتدجينه"⁽⁷²⁾.

ويتجلى في رأي ريشار غزو العمق عند بودلير مثلاً، من خلال نزعتة السادية sadisme التي عبر عنها في شعره. فمن أجل الوصول إلى عمق حقيقة المرأة يتحول إلى شخص عدواني⁽⁷³⁾.

طنت أني كنت استشقى عبر دمك

أو في قوله:

إن رغبتي الممتلئة بالأمل

حول ذئبك المالح المنزأ

كسقية تأخذ عرض البحر⁽⁷⁴⁾.

والشاعر بودلير أيضاً يمتص من الألم دموعا يروي بها صحراءه. ولكي يفعل ذلك

عليه أن يقيم صورة الجلاد:

سأضرب دوما غضب

ولا حقد، كجلاد،

كضرب موسى للحجر

ومن جفئك أفرج آلياة العذاب

كما أروي بها صحرائي⁽⁷⁵⁾.

ويمكننا أن نلاحظ أن النقد الموضوعاتي، سواء ذلك الذي رأيناه لدى باشلار أم لدى جان بيير ريشار لا يكاد يلتفت إلى الجوانب النفسية في تحليل الأعمال الشعرية، فهو نقد مأخوذ بالمعاني العميقة وباشتغال تلوينات الدلالة في الشعر. وقد أمكننا الوقوف على

⁷¹ - Ibid p. 10

⁷² - Ibid p. 10 - 11

⁷³ - Ibid p. 121

⁷⁴ - Ibid p. 122

⁷⁵ - Ibid p. 122 - 123

الكيفية التي يتقبل بها هذان الناقدان عبر معاني الدواوين الشعرية متبعين جميع الدلالات المتناسلة في النصوص، مأخوذين بالإيحاءات الشعرية *poétiques connotations* إلى أن تحولت لفتنهما معا إلى كلام شعري آخر، وهذه الخاصية تتميز بها لغة باشلار بشكل أقوى، حتى إننا نستطيع القول بأن ممارستهما كانت نقدا شعريا بامتياز، لأنها نابعة من معاناة جديدة لمعاني النصوص الشعرية التي يُخللناها.

ولا تكاد تختلف دراسة جان بيير ريشار للأعمال الروائية عن دراسته للشعر، فهو دائما يبحث عن الثيمات المتحركة في شاعرية الإبداع الروائي والكامنة في الدلالات لا في النضيات. وقد فحص في كتابه "الأدب والإحساس" المشاعر العاطفية والحياء والحزن والفرح عند ستاندارل ثم الرغبة والنشوة والحياء عند فلوبير⁽⁷⁶⁾

ولا يكفي جان بيير ريشار بالبحث في مستوى محتويات الشعور أو الوعي بل يبحث - كما يلاحظ "فابول" - عن معنى ساذج *naïf* وضمني، عن لغة تحتية تناسب ما يحليه اللاشعور عندما يكون بصدد بناء وتنظيم الأفكار من بدايتها. إنه لا يهتم كثيرا بمحتوى الوعي، ولكن بجوهر هذا المحتوى⁽⁷⁷⁾.

وفي هذا الإطار يوضح في مقدمة دراسته لأعمال مارسيل بروست أنه سيتناول موضوع الرغبة باعتباره مفتاحا أساسيا لفهم رواياته، دون إعمال الحقول الثلاثة الأساسية التي تلتمح بها الرغبة عند بروست، وهي: المادة والمعنى والشكل⁽⁷⁸⁾.

ويلتقي بحث جان بيير ريشار عن المعاني الساذجة مع بعض تصوراته لطبيعة الأدب، إذ يرى في الأدب تعبيرا عن الاختيارات والتصورات القسرية ومجمل القضايا التي تحتل مركزا عميقا بالنسبة لوجود الشخصية⁽⁷⁹⁾. ولذلك توصلت دراسته عن ستاندارل إلى حضور دائم وخفي لمخالق القسوة أو الحنان عند هذا المبدع⁽⁸⁰⁾.

أما جورج بولي G. Poulet فتركيزه أيضا على الدلالات الضمنية، أي على جوهر محتوى الوعي (وهو شيء تمتد إلى حدود اللاوعي) يقترب من الدراسة الرمزية *symbolique* التي تفرض ضرورتها تأملات هوسرل، فالأنماط التجريبية *modes*

⁷⁶ - المرجع السابق... ص 189.

⁷⁷ - R. Fayolle : la critique littéraire p : 176

⁷⁸ - J P. Richard : Proust et le monde sensible. Seuil 1954 p : 13

⁷⁹ - J P. Richard : Littérature et sensation. Seuil 1954 p : 13

⁸⁰ - Ibid ... p 17

expérimentales^{٨٠}، التي تنشأ عن تصورات الأشياء في الذهن نجد تعبيرها من خلال الرموز اللغوية بشكل حصي^{٨١} غير أن "جورج بولي" لا يتحدث عن الترميز اللغوي البسيط بل يلفظ عددا من التيمات الدلالية التي تُكوّن المظهرَ السطحي aspect superficiel في العمل الأدبي، فيؤوها إلى دلالة رمزية مستهدفة في العمق. ومثل ذلك ما فعله بالنسبة لدراسته عن بالزاك حين لاحظ أن صيغة الأشكال السطحية (و هي تيمات دلالية تشير إلى الحركة الفيزيائية نحو الأمام) من مثل الطيران، المساحة، الارتحال، الإسقاط، الاندفاع إلى الأمام، وترمز كلها إلى "الحركة نحو المستقبل"^{٨٢}، ويركز جورج بولي في كتابه الفضاء البروستي، بطريقة تخالف التأويل الرمزي، على مقولة الفضاء الجمالي espace esthétique باعتباره مُنظما للأرتمة والأمكنة في عمل بروست الروائي^{٨٣}. ويسجد "بولي" هنا من الانتقاد الذي وجهه برجسون للعكر البشري الذي يُسقط الزمان في المكان، في الوقت الذي ينبغي أن يُشعر الإنسان في الزمان بالديمومة الخالصة^{٨٤}.

لقد اهتم جان ستاروبنسكي أيضا بالأعمال الروائية والقصصية ضمن مؤلفاته النقدية. وتعتبر دراسته للنتاج الروائي لـ: جان جاك روسو نموذجاً في هذا المجال فقد درس قصته المطولة هلويوز الجديدة ١٩٦١ وسيرته الذاتية "الاعترافات" (١٧٦٥-١٧٧٠). وكما داته بين جان ستاروبنسكي، في مقدمة كتابه عن مختلف أعمال روسو، أنه سيتناول البنيات الصلبة بالتحليل دون الإحالة على ما هو خارج عنها غير أنه يرب في نفس الوقت أن ما هو خارجي قد يعرض نفسه أحيانا، ولذلك يصعب فصل أعمال روسو تماما عن الواقع، وخاصة ما نجد في حياة روسو من غيبة في ربط أي علاقة مُرصبة مع وسطه الاجتماعي. ويشرح ستاروبنسكي هذه الأرواجية في التناول بقوله

"حاول قدر الإمكان أن تكون مُهمتا مقتصرة على الملاحظة ووصف البنيات التي تنتمي إلى عالم جان جاك روسو ولقد فضلنا استخدام قراءة تعمل ببساطة على كشف النظام أو القوصى الداعيلين للنصوص التي تتم مُساءلتها. كما تعمل على كشف

^{٨٠} مصطلح يستخدمه هوسرل للدلالة على الذهن العقلاني أو ملكة التفكير عن طريق التصورات، وهذا يأخذ شكل التعبير اللغوي بكل أبعاده في العمل الأدبي. اسطر ماجليولا التناول الظاهري للأدب، ص: ١٨٦.
^{٨١} المرجع السابق ص: ١٨٩.
^{٨٢} المرجع السابق ص: ١٨٩.

^{٨٣} - G Poulet : l'espace proustien Gallimard, 1982.p 9-10

^{٨٤} - Ibid p 9-10

الرموز والأفكار التي ينظم وفقها تفكيرُ الكاتب، وذلك بدل استخدام نقد معسَف يفرضُ من الخارج قيمه ونظامه وتصنيفاته المجزأة سلفاً (...) وهذه الدراسة، تتنازع مع ذلك، بما هو أكثر من كونها تحليلاً داخلياً، لأنه من البديهي أننا لا نستطيع تأويل نتاج روسو دون أن نأخذ بعين الاعتبار العالم الذي يقف ذلك النتاج في مواجهته⁸⁵.

ومن خلال كلام الناقد نستخلص المهمات الأساسية التي ينبغي أن يقوم بها النقد الموضوعاتي:

- دراسة البنية الرمزية والدلالية، وذلك مع الحرص على أن يكون التحليل محايداً للنص، على الأقل في هذا الجانب بالذات.

- تأويل العمل الأدبي، أي إظهار موقف كاتبه تجاه العالم الذي يواجهه.

- الاهتمام بما هو خارج النص عند اللزوم، وتوظيف ذلك في فهم موقف الكاتب.

تعتمد دراسة ستاروبنسكي لـ "هولويوز الجديدة" على تيمة أساسية يُفسَّرُ بها مجموع العمل، وهي صفة "الشفافية" *transparence*. ويطلق الناقد هذه التيمة من خلال جميع المواقف والمشاعر التي يُعبِّرُ عنها الرواية، سواء في مواجهة الطبيعة أم عند سماع الموسيقى أم في التعبير عن الإحساس الرومانسي بالماضي، أو في استقبال يوم العيد، ثم عند الشعور بالمساواة مع الآخرين أو الإحساس بالاستقلال المادي، وحتى عند لحظة مواجهة الموت. كل ذلك يؤدي في نظره إلى إيهام الإنسان بأنه يتمتع ببعض خصائص "الألوهية" هناك إذن في كل ما سبق من المواقف المشار إليها تتجلى شفافية معينة، يختلف الإحساس بها طبعاً تبعاً لتغير المواقف⁸⁶.

أما القوة التأويلية التي تمتلكها هذه التيمة فهي آتية، وفق تصور ستاروبنسكي، من كون الشفافية خاصية داتية عند جان حاك روسو، لا تأتيه من العالم الخارجي الذي يتأمله بل يُسبغها هو على العالم⁸⁷. وهذا ما يسمح للناقد بإعطاء تأويل ثنائي للعمل الروائي على الشكل التالي:

⁸⁵ - J. Starobinski : « J.J. Rousseau la transparence et l'obstacle ». Gallimard 1954 p 9-10.

⁸⁶ - Ibid نظر الصفحات: 104_110_113_116_121_129_137_139.

⁸⁷ - Ibid. ..p 104

يبدو لنا "هولويز الجديدة" في مجموعها مثل حُلْم من أحلام اليقظة؛ حيث يُعطي روسو، استجابة للنداء التخيلي الذي يطلب الصفاء بعد أن لم يعد يجده في العالم الواقعي ولا في مجتمع البشر، يُعطي سماء أكثر صفاء وقلوبا أكثر انفتاحا وعالمًا أوسع وأكثر شفافية⁽⁸⁸⁾. واستلزال "ستاروبنسكي" هنا حلم اليقظة في التأويل يقربه كثيرا من باشلار، وفق النموذج الذي أشرنا إليه سابقا.

هـ - الموضوعاتية النيويوتية:

في دراسة ستاروبنسكي لـ "وليمة تورينو" وهي مقطع من "هولويز الجديدة" تبين أيضا بعض الخصائص البنيائية في التحليل الموضوعاتي، إلى الحد الذي تُذكرنا التقسيمات الموضوعاتية التي قام بها، بالدراسات الدلالية المعاصرة التي تتناول تحليل البنية المنطقية للمحتوى في الحكيم. ولقدّم ها تلك الصيغة البنيائية التي اكتشفها "ستاروبنسكي" في المقطع الذي يصور ما جرى أثناء الوليمة وهي مكونة من ثلاث مراحل:

• المسافة.

• المغامرة وإلغاء المسافة.

• إعادة المسافة والإنفصال.

و ربما لم يكن جان ستاروبنسكي يعي أنه لم يكتشف فقط البنية الموضوعاتية لقصة "تورينو" بل اكتشف أيضا البنية المنطقية الدلالية لمجموع أنواع القصة، تلك التي توصل إليها كلود بريمون مستفيدا من أبحاث بروب و غريغاس. ذلك أن بريمون توصل إلى البنية المنطقية التالية، وهي توجد في نظره ضمن كل أدنى حكي ممكن، وتتكون من ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: تفتح إمكانية حصول الفعل أو لا تفتح.

المرحلة الثانية: تسمح بانفتاح الإمكانية أو لا تسمح

المرحلة الثالثة: تحقق النتيجة أو لا تحقق⁽⁸⁹⁾.

⁸⁸ - Ibid p 105

⁸⁹ - C. Bremond : logique du récit. Seuil 1973 p : 32

إن المسافة التي تحدث عنها ستاروبنسكي تمثل حالة أولية، وكانت في قصة "الوليمة" تفتح إمكانية حصول الفعل، لأن البطل يحس، رغم وجود البعد بينه وبين فتاة القصر التي كان يقوم على خدمتها، أنه يمكن أن يُداعب قلبها علّه يجد لديها نفس الشعور الذي يُكنه لها⁽⁹⁰⁾. ثم تأتي المرحلة الثانية وتمثل الاستعداد النفسي وقبول فكرة إمكانية حصول الفعل والشروع في المغامرة من أجل إلغاء المسافة، وهي محاولة لتحقيق الإمكانية. غير أن هذه الإمكانية، وإن بدت ماضية في طريق التحقق بالتقرب إلى الفتاة، فهي تفقد في اللحظة الأخيرة عند التحقق، بسبب عدم استجابة الفتاة الكلي، وبذلك يتم الانتقال إلى المرحلة الأخيرة وهي إعادة المسافة والانفصال، أي تأكيد التحقق.

إن علاقة النقد الموضوعائي بالتحليل البنيوي الخائض للنص ظهرت ملاحظتها في نقد الرواية عند جان بول سارتر، وقد لاحظ ذلك ماحيولا بصدد تعليقه على دراسة سارتر لرواية جون دوس باسوس: "1919"⁽⁹¹⁾ فقال:

"يورد لنا جان بول سارتر في قسم "ظاهري" من مقالته المسماة "بشان جون دوس باسوس" مثالا ممتعا، فهو يناقش الدلالة المعنوية أو التيماتية للزمن عند دوس باسوس ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية والصرفية التي يراها معبّرة عن هذا المعنى (...). ويتفق هنا تناول سارتر للتضاد الصوري السيميائي (الخاص بالدلالات) مع المباشرة "الظاهرية" وهكذا تتوفر لنا فرصة رائعة لمقارنتهما - أي دراسة سارتر - بالتناول البنيوي الأوربي ممثلا في رومان جاكوبسون وكلود ليفي ستراوس"⁽⁹²⁾.

وُسلّمنا الالتقاء بين المهج الموضوعائي والبنائية المعاصرة إلى الحديث عمن ما سماه بعضهم "البنائية الموضوعاتية" structuralisme thématique⁽⁹³⁾. والواقع أن الباحثين الذين اشتهروا بمساهمتهم الفعالة في مجال الدراسات النقدية البنائية، عالجوا الأعمال الإبداعية القصصية على الخصوص بمنظور مزدوج. تجلّى ذلك في الأخذ بمفهوم الدراسة التيماتية والحرص الكامل، في نفس الوقت، على عدم إغفال عالم التأويل الذي

⁹⁰- أورد ستاروبنسكي النص الكامل للقصة وهو في حوالي مئتي صفحة: انظر كتابه "النقد والأدب" منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص 93 - 95.

⁹¹- هذا عنوان رواية جون دوس باسوس. انظر الدراسة المشار إليها في كتاب سارتر: أبناء معاصرون ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت ط 1، 1965، ص. 5.

⁹²- ماحيولا: التناول الظاهري للأدب (مرجع منقول) ص: 190 عمود 1 - 2.

⁹³- انظر العرض الذي كتبه هانم صالح عن كتاب تودوروف نقد النقد وذلك تحت عنوان: النقد ونقد النقد. مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 24، 1985، ص. 28، عمود 2.

يجر عادة نحو مناهج أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وبعض المناهات الثقافية. ومن هؤلاء البائين نذكر توفيلان تودوروف، وخاصة في كتابه المشهور "مدخل إلى الأدب العجيب"⁹³ *introduction à la littérature fantastique*. والجدير بالذكر أن الدراسة الموضوعاتية تلقي مع ذلك بالبائية في إطار علم الدلالة، لأن هذا الجانب هو الذي يُسائل مضامين العمل الأدبي ومحتواه كما يقال عادة. والمنهج الموضوعاتي كما اتضح لنا يهتم في المقام الأول بالمضمون الفكري وأشكاله وتجلياته داخل المادة الإبداعية. ويوجه تودوروف دراسته المشار إليها إلى الاهتمام بالتييمات في القصة العجيبة *récit Fantastique*، وهي دراسة تتشكل من مرحلتين أساسيتين: مرحلة وصفية يتم فيها تجميع التيمات المتشابهة وفي نفس الوقت دراسة مدى الانسجام أو عدم الانسجام الحاصل بينها، وهذه المرحلة ذات طابع شكلي، لأنها تتحدث عن المظهر التركيبي للقصة العجائبية. أما المرحلة الثانية، فهي تفسيرية، غير أنها مرتبطة بالنص أي بما تم تحميه من تيمات في المرحلة الأولى⁹⁴، ذلك أن تودوروف يُقصي من اهتمامه ما سماه بالتأويل النقدي للنتاج الأدبي، لأن كل نتاج قابل في نظره لأن يؤوّل تأويلات غير محددة حاصمة لزمان النتاج وشخصية الناقد وطبيعة النظريات النقدية المعاصرة للنتاج، وغير ذلك من الكثرات التي لا يمكن ضبطها⁹⁵.

وإذا كانت دراسة تودوروف في جانبها الشكلي التركيبي تستفيد من معطيات البائية المعاصرة، فإن الانتقال إلى التفسير يفترض وجود نظرية عامة للتييمات، والحال أن هذه النظرية غير موجودة أصلاً. وهنا بالذات يوجه تودوروف نقده الشديد للموضوعاتية الممارسة من قبل جان بيير ريشار على الخصوص، واصفاً إياها بأنها نقد يعتمد على الشرح كما أنها تظل أسيرة الطابع السرد *narratif*⁹⁶، ويقول بهذا الصدد:

"النقد السرد يبيع خطأ ألقيا، ينتقل من تيمة إلى تيمة ويقف عند نقطة تبدو تقريباً اعتباطية. أما التيمات فهي أيضاً تقرب من أن تكون مجردة، إنما تشكل سلسلة لا متناهية. ويختار الناقد بالصدفة تقريباً، مثله في ذلك مثل السارد، بداية حكيه (...) وإذا

⁹³ - 1974 T Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil.

⁹⁴ - Ibid .p. 112

⁹⁵ - Ibid .p. 101

* - وصف الناقد العربي: ريمون طحان النقد الموضوعاتي أيضاً بأنه يحتوي على حصة وقرّة وغزيرة من العرض والسرد والتحليل الجزئي. انظر كتابه: "مصطلح الأدب الاتقلافي المعاصر". دار الكتاب اللبناني بيروت. ط 2. 1984. ص: 112.

ما انتقلنا إلى مستوى أكثر عمومية، وهو بهذا المعنى أمر مستحيل، فإن النظرية لا يُسمح لها أبدا أن تقيم في مثل هذا النقد⁹⁶.

وما نتأكد منه، فيما يمكن أن نسميه بـ "علم الدلالة الموضوعاتي" *sémantique thématique* الذي مارسه تودوروف في كتابه المذكور، هو تعادي طابع النقد السردي *critique narrative* الذي يطفى بالفعل على النقد الموضوعاتي في أغلب الممارسات المشار إليها سابقا. أما محاولة استثمار صرامة النظام فقد تجلت في نظره عند باشلار من بين معظم نقاد الموضوعاتية⁹⁷. إن النقد التيماتية *thématique critique* يمكن أن يتخذ، وفق تصوره، ملمحا منطقيا بدل هيمنة الطابع السردى⁹⁸، وهذا يعني اتباع تحليل مهجي هادف إلى بقاء نسق واضح وغايات محددة، أي تقديم بعض النتائج الملموسة في نهاية الدراسة. ونلاحظ أن تودوروف، إذ يجعل النقد الموضوعاتي السابق مرتبطا بالسرد ومحصرا في التفسير والشرح، فإنه يجعله أيضا قريبا من النقد التاويلي *critique herméneutique*. وليس هذا بالأمر الغريب هالهرمينوطيقا تعتمد أساسا على ما يماثل التفسير أي فهم النصوص وتحديد دلالتها. وقد أكد بول ريكور أيضا هذه القراءة في قوله: "ولا تنعدم الفائدة في التذكير بأن الشكل الهرمينوطيقي قد وُضع في حدود التفسير، أي في إطار علم يقترح نفسه لفهم النص"⁹⁹.

وليس من قبيل الصدفة أن يربط "ريكور" كذلك بين الهرمينوطيقا وفلسفة هوسرل الظاهراتية، بل إنه يعقد فصلا خاصا في كتابه تحت عنوان "الهرمينوطيقا والفلسفة الظاهراتية" يتحدث فيه عن هايدكر، ويرصد العلاقة بين الهرمينوطيقا والتحليل النفسي¹⁰⁰. وقد رأينا سابقا أن النقد الموضوعاتي يطور تصوره والمجازاته التحليلية دائما من خلال شبكة كل هذه العلاقات المعقدة.

وإذا ما عدنا إلى تودوروف، سنجدته يتناول بالتحليل مقطعا قصصيا من رواية ألف ليلة وليلة، مُتبعا بالفعل جميع الخطوات التي رسمها في تصوره النظري، وإن كنا نلاحظ أنه استفاد مما هو خارج النص المدروس، إما من نصوص أخرى مماثلة، وإما من كتب معرفية تساعده على تفسير المنظومات التيماتية التي توصل إلى حصرها في

⁹⁶ - Ibid. . p. 104

⁹⁷ - Ibid.....p. 104

⁹⁸ - Ibid... p. 104

⁹⁹ - Paul Ricoeur : « le conflit des interprétations (essais d'herméneutique) Seuil P. 7.

¹⁰⁰ - Ibid.. p.p : 7-211

السفحة الخرافية. ويصح الجانب الأول في المقارنة التي أقامها بين ألف ليلة وليلة وما كيه نرفال Nerval¹⁰¹، أما الجانب الثاني فيعجلى في استغادته من كتاب آلان واتس. The joys Cosmology : A. Watts، وهو كتاب يشرح عالم تجربة المخدرات، إذ يجد تودوروف تشابها بين عوالم هذه التجربة وبين الأجواء التي تخلقها القصص الخرافية¹⁰²، كما رأيناها أيضا يستفيد من التحليل النفسي الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر من أجل فهم بعض الظواهر في هذا النص القصصي¹⁰³.

وعلى العموم فإن النقد الموضوعاتي سواء كان بنائيا أم غير ذلك فإنه يفتح دائما نافذة على ما هو خارج النصوص المدروسة، مع فارق كبير بين مختلف المحاولات في الحرص على ممارسة نقد منطقي والابتعاد قدر الإمكان عن النقد السردي، وهو ما نبيه إليه بشكل بناء تودوروف من خلال دراسته للأدب القصصي المعجاني.

* * *

وما دمتُ أتحدث في هذا القسم بصورة خاصة عن الجانب النظري، أرى ضرورة الإشارة، في هذه الطبعة الثانية إلى كتاب "النقد الموضوعاتي" د: د سعيد علوش وقد صدر في وقت متقارب (1989)¹⁰⁴ مع صدور طبعة كتابي الأولى (1990)، وقد لا يكون الفرق بين صدورهما يتعدى أكثر من شهرين، ولعل هذا ما جعل الاستفادة متعذرة مه آنذاك في لحظات الإعداد لطبع ونشر كتابي، وأنتهز فرصة إصدار هذه الطبعة الجديدة لأشير إلى أن كتاب هذا الباحث ينقسم في واقع الأمر إلى أربع اهتمامات

1 - جانب الحديث عن مصطلح الموضوعاتية: ويتعرض فيه إلى مدلول الأفكار الملحة idées obsédantes على الكتاب، كما يشير إلى ضرورة الانتقال إلى تصور الموضوعاتية كهندسة نصية ترتاد عالم "التشاكل والتضاد والثبات والتحول والانفتاح والانغلاق والمباشرة والضمنية" ص: 12 — 13 مع التبيه إلى تراوح الموضوعاتية بين اللوع اللساني الذي يبحث عما وراء السطح وبين كونها مجرد بحث ذاتي واسطاعي وسطحي ص: 17 — 18.

¹⁰¹ - T. Todorov : Introduction à la littérature fantastique p: 116

¹⁰² - Ibid., ..p: 118

¹⁰³ - Ibid., p: 118

* - صدر الكتاب عن شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع. الرباط 1989.

المشكل الأساسي في الكلام عن مفهوم الموضوعانية قائم في الحاجة إلى تصحّح التيمات والصور انطلاقاً من خلفياتنا الفلسفية بواسطة خطاب نسقي يتجنب قدر الإمكان الاعتماد على المقتطفات. ومع ذلك نجد في كلام الناقد عن رواد هذا المنهج ما يفيد أن الوحدة النظرية فيه بعيدة عن التحقق، لأن معظم رواده يسرّشون بالحدس intuition ولا يلتزمون بالتحليل المنطقي ص: 22 وهذه كلها أشياء ركزنا عليها في ما قلناه عن الصور الموضوعاني سابقاً.

2 - جانب الإشارة إلى الإزهاصات الأولى لممارسة النقد الموضوعاني في العالم العربي، حيث تحدث الناقد عن عمل أكاديمي في دراسة شعر السياب لعبد الكريم حسن، وهو ما سنتناوله في التحليل عند الانتقال إلى الجانب التطبيقي، كما لفت الانتباه إلى اهتمام د. عبد الفتاح كليطو في عرض له منشور سنة: 1985 بعنوان "بعض قضايا التحليل الأدبي" بإحدى الجرائد الوطنية (الاتحاد الاشتراكي) وركز فيه بالخصوص على ضرورة إقصاء جميع الأبحاث العربية التي تتحدث عن موضوعات بعضها في الأدب مثل المرأة والمدينة... الخ والتركيز على أن الموضوعانية الحقيقية هي التي ترصد شبكة الصور السارية في النصوص وتداعياتها وكل العلاقات الخفية التي لا تظهر للقراء على مستوى السطح (انظر ص: 52 ، 54 من كتاب سعيد علوش)

3 - جانب متعلق بالتطبيق على ديوان شعري لياسين طه حافظ عنوانه "قصيدة حرب" يركز فيه الباحث على دلالة قيمة thème الحرب في الديوان من خلال علاقاتها بدلالة الصوت والعين والوجه. ويرى سعيد علوش أن تحليله يستهدي بالمنهج الموضوعاني الذي سار عليه جان بيار ريشارد في دراسته لأشعار ملارمه وستاندال وشعراء آخرين، مُراجعا بين القراءة المُصَغَّرة والقراءة المُكثَّرة ص: 65، وتكفي هنا بالقول بأن دراسته جاءت إحصائية تعتمد على جرد التيمات وما يفرع عنها. ويكاد تفتيت émiettement النصوص الشعرية يتحول إلى دراسة معجمية لمعظم مفردات النص الشعري التي يراها دالة على الصور والمعاني وأحياناً على تداعيات لاشعورية، مثلما هو الحال بالنسبة للمدلولات العميقة لتيمة الصيحة في الديوان ص: 75. والواقع أن الميكرو - قراءة micro lecture كانت أكثر هيمنة في التحليل بالقياس إلى إجراء الماكرو - قراءة macro culture في عمل الناقد. ولا نريد أن يطيل الكلام هنا عن هذا الجانب التطبيقي بحكم أن القسم الحالي مخصص للجواب النظرية والتأصيلية الخاصة بالمنهج، فقد قدمنا في كتابنا

تحليلاً للمناذج تطبيقية أخرى كالتأني لبناء صورة واضحة عن واقع الممارسة الموضوعاتية في مجالي الإبداع الروائي والشعري
 4 - الجانب الأخير في عمل الناقد متعلق بترجمة مقدمات ثلاثة نقاد موضوعاتيين غربيين وهم جورج بولي وجان يار ويشار ويتر كريل. والجدير بالذكر أن القيام بترجمة هذه المقدمات هو عمل مفيد للبحث النقدي في العالم العربي خصوصاً، إذا ما التزمنا تراجعات النقاد بالحرص على دقة العبارة في أداء أفكار المغير من الموضوعاتيين التي غالباً ما نجدتها مدثرة بالصور الشعرية، والعمل أيضاً على ضبط المصطلحات المأثرة أحياناً من كل معيار ضابط في هذا المنهج المصوح على مختلف التأثيرات الثقافية والمهنية والمعرفية

* * *

نعتمد أن هذه الإطلاقة المركزة على النقد الموضوعاتي بجميع مشاكله المتأينة، كانت كالتأني لتقدم تصور يمكننا من دراسة التطبيقات التي سارت في نص الاتهام من خلال المناهج النقدية الروائية والشعرية العربية وقبل أن ننطلق إلى هذا الجانب نود أن نلخص أهم المميزات التي حددت طبيعة النقد الموضوعاتي:
 - تعددت تسميات هذا المنهج في حقل النقد الطري الغربي، وهو ما انعكس على الترجمة العربية لمصطلحاته التي جاءت متعددة كما يلي النقد الموضوعاتي أو التيماتية critique thématique والنقد الظاهراتي critique phénoménologique والنقد الجذري critique radicale ثم النقد المداري (ويقصد به النقد الشمولي) critique totalitaire⁽¹⁰⁴⁾... الخ
 - التأكيد على مبدأ الحرية وعدم التقيد بنظرية نقدية واحدة في الأغلب الأعم.

- قابلية احتواء جميع المناهج أو الاستفادة منها في حوارات محدودة. المنهج التاريخي méthode historique بما في ذلك توظيف سيرة الكاتب - المنهج النفسي méthode psychique بما يشمل من المعارف النفسية والتحليل النفسي - المنهج

¹⁰⁴ - استخدم مترجم كتاب: نقد النقد لتونودروف، وهو سامي سويدان، مصطلح "المداري"، وذلك في معرض ترجمته للمصطلح بالكاتب باسم حواراً أجري مع الناقد بول بيشو، ومن خلال كلام بيشو يبدو لنا أنه يتحدث عن معالجات نقدية. ثمائل الموضوعاتية في بعدها عن الصبغ المبهجي بسبب نزعتها الشمولية totalitarisme؛ ولعل المترجم استخدم كلمة مداري للدلالة على معنى الإحاطة الشاملة التي نطمح من هذا المصطلح النظر ككتاب لتونودروف المشار إليه. منشورات الإنماء القومي، بيروت ط: 1، 1986 ص: 129.

الاجتماعي - méthode sociologique - المعارف الفلسفة، وخاصة الوجودية
existentialisme - النقد الأسطوري - اللسانيات والمنهج البنائي méthode
structurisme - الهرمونيظيقا herméneutique، إلى غير ذلك من الأشكال
المنهجية الأخرى الممكنة.

- استخدام لغة شعرية في النقد تكون بمثابة شعر حديد حول الإبداع.
- اللجوء إلى المقارنة أثناء التحليل، يكون عملا مشروعا على الدوام.
- اعتبار العمل الإبداعي مجالا خاصا لأفكار المبدع الواعية واللاواعية على السواء.
لذا يمكن التعامل مع العمل الإبداعي لكي نتعرف على جميع آراء المبدع الظاهرة
والخفية⁽¹⁰⁴⁾.

- مشروعية استخدام الحدين في العملية النقدية مع إصدار الأحكام القيمة.
- وضع صيغ تيمائية وتشيدها إما داخل نظام محدود أو بدون نظام واضح.
- تغليب الطابع السردى (الشرح، والعرض) على الطابع التحليلي المنطقي، إلا
في المحاولات التي تتفقد بأساق تيمائية معينة تنتهي بنتائج واستنتاجات محددة.
- إن الدراسة الموضوعاتية هي أساسا دراسة لجانب الدلالة في السرد أو الشعر،
ومع أن النقاد الموضوعاتيين أثاروا كثيرا من القضايا الجمالية والشكلية، إلا أن تتبع
الوحدات الدلالية يبقى هو الحاجس الرئيسي في كل نقد يعتمد ملاحظة التيمات في النص.
وقد أكد روبيه وليك بخصوص هذه النقطة أن المنظور النقدي لرائد الموضوعاتية في
فرنسا. جان بيير ريشار يعتبر مناهضا لمهوم الشكل، وهو ما تكون نتيجته عزل الدلالات
الحرية (التييمات) عن بعضها البعض وتعييب كل تحليل سياقي analyse
contextuelle داخلي⁽¹⁰⁵⁾.

- قد تطمح الدراسة الموضوعاتية لرسم صورة عامة عن الوحدة العضوية التي
تجمع كافة أعمال مبدع واحد، مع التركيز على التيمات التي لها حضور دائم داخل
مجموع النسخ. وعالما ما تكون الدراسة في هذه الحالة تحليلية مطلقية وليست سردية. غير

¹⁰⁴ - هذه النقطة حاسمة بالنقد الذين اهتموا بمبادئ هوسرل واتصروا على دراسة النصوص في ذاتها، بما هي
ذلك اكتشفت الجوانب اللاواعية من خلال اشارات وارادة في العمل الإبداعي دون ضرورة الرجوع إلى
حياته المبدع

¹⁰⁵ - روبيه وليك: مفاهيم نقدية ترجمة د. محمد عسور. عالم المعرفة رقم 110، 1987 ص 456

أنه ليس هناك ما يمنع من استخدام السرد واللغة الشعرية داخل نسق منطقي عام تبدو
ملائمة بامتة في الغالب

القسم الثاني النقد الموضوعاتي في العالم العربي

1- الجانب النظري

أ- الموضوعاتية وغياب النظام:

يمكن القول بأن معظم الكتب العربية التي مارست نقداً روائياً يفتقر إلى التوجه الموضوعاتي، تحلّى أصحابها عن وضع مقدمات منهجية يحددون فيها تصورهم النظري. وإذا ما حدث أن كتبوا مقدمة أو مدخلاً، فإنهم يعالجون فيها قصايا عامة لا ترتبط بالضرورة بما يمكن اعتباره تصوراً منهجياً. وفي بعض الحالات تُناقش مسألة المنهج، ولكن الاختيار ينتهي بشكل عام إلى عدم التقيّد بأي منهج محدد، أما أن يعلن نقاد الرواية أو الشعر بأنهم يدرسون هادئين القين بتصور نظري موضوعاتي أو نقد ظاهري *critique phénoménologique* أو محرضي *critique intentionnelle* أو جنري إلى غير ذلك من التسميات التي رأيناها سابقاً، فهو ما لم يجد له إشارة مباشرة في مجموع الدراسات التي اعتبرناها - بكثير من التجاوز - مثله لما يمكن تسميته نقداً موضوعاتياً في العالم العربي. هذا بخلاف قليل من كتب نقد الشعر؛ فقد نشر د. عبد الكريم حسن دراسة تحمل عنوان 'الموضوعية البنيوية دراسة في شعر الصياد'، كما وضع مقدمة منهجية حدد فيها بعض تصورات الخاصة. لهذا كله سنعتمد في هذا الجانب النظري على بعض مقدمات المؤلفات التي تبين لنا أنها تقارب هذا التوجه وإلى جانب ذلك نُشيرُ، عن طريق محاولة فهم الأفكار الواردة فيها، مدى اقترابها من المطلقات التي رأينا أنها تحدّد هذا الاتجاه. وعندما نخلو بعض الكتب من مثل هذه المقدمات أو المداحل، فإننا نلتزم نوعية المنهج من خلال تأمل شمولي للقضايا التي أثيرت في التطبيق لكي نستخلص منها ما يمكن اعتباره منهجية تتحكم في ممارسة الناقد.

ولابد أن نسجل ملاحظة أساسية لها أهمية قصوى في نظرنا، وهي أن إعلان النقاد عدم اتباعهم لأي منهج، له دلالتان متباينتان:

- إما أنهم يعبرون عن قصور في امتلاك معرفة نقدية واضحة، وندمت يتردون ابواب الممارسة النقدية مُشرعة لكل ما عنْ لهم من أفكار وآراء وتصورات واستنتاجات، بحث يكون من الميسر على القارئ أن يكتشف الخلفيات النظرية الكامنة وراء التحليل، ما دام النقد يتخذ صورة رحلة عشوائية ينتقل فيها الناقد من قضية إلى أخرى بأقصى ما يمكن من التشتت.

- وإما أنهم يعتبرون الماهج المختلفة لدراسة الفن الروائي أو الشعري صالحة على السواء لإلقاء الضوء على جوانب متباينة في كل نتاج مدروس، ولذلك يجب على الناقد أن يستفيد منها جميعاً، وهذا ما يعني تبني ما يسمى بالـ *méthode intégrateur* الذي لم يُثبت أغلب دعائه في العالم العربي أنهم على معرفة راسخة بالماهج الحديثة وخلفياتها الفلسفية.

و نحن إذ نرى أن الممارسة النقدية الأولى تبقى في حدود التعليقات ونطاق الكتابة الصحفية المتسرعة التي تتوجه عادة إلى قارئ عادي يلتقط هو بدوره فكرة شاردة هنا أو ملاحظة هناك ولا تهمه النظرة الشمولية، فإننا ينبغي أن ننظر إلى الممارسة الثانية ببعض الاهتمام، لأنها إذ تتركز على مظهر من مظاهر النظام - رغم تعددية الخلفيات المهيمنة - تجعل الدراسة مثمرة في غير قليل من الحالات.

وسنكتفي هنا بالإشارة إلى بعض الدراسات التي لم يتصح لنا من مداخلها أو مقدماتها أي احتياط منهجي محدد، غير أن الاستقراء العام لشكل الممارسة النقدية فيها ينبئ عن طبيعة الاختيارات النهجية الكامنة وراءها، وهي اختيارات تكون في الغالب معاكسة لأي تصور أو وحدة نظرية، مما يجعلنا نصنفها في إطار المعالجة النقدية الموضوعانية، بالمعنى الفضفاض الذي يصعب الحصول فيه على درجة كافية من النظام يمكن معها للناقد أن يخرج بنتائج واضحة ومحددة.

غير أننا - على العكس من ذلك - سنهتم بمساهمات ناقد روائي مصري هو "غالي شكوي"، بسبب ما يتحقق في أعماله نسبياً من وحدة شمولية في التحليل تنبئ - رغم تعددية المؤثرات النهجية - عن وجود نسق معين تخضع له الأعمال الروائية في التحليل، وإلى جانب هذا نقدم في الجانب التطبيقي كما أشرنا دراسة مركزة لكتاب د. عبد الكريم حسن حول الشعر.

في نقد الرواية:

إن أغلب الدراسات غير الأكاديمية التي كُتبت في النقد الروائي تفقد إلى الرؤية المنهجية الواضحة. ولذلك فهي تختار أبسط الوسائل "النقدية" وهي التلخيص résumé والتفسير explication المبسّط للأعمال الروائية، وربما تعددت التعليقات والملاحظات الدلالية والفنية. غير أن سرورية البحث لا تمضي بالضرورة عبر مسار نسقي معين في التحليل، فالناقد ينتقل من موضوع إلى موضوع بحرية تامة، وغالباً ما تتجزأ الأعمال المدروسة بحيث تفقد كل ملمح لوحدها الأصلية. وطبعي أن تأتي مقدمات مثل هذه الكتب خالية من أي بعد نظري أو منهجي، بل إن كثيراً من النقاد يبهون قراءهم أو نقاد الأدب إلى أن عملهم ليس له صفة النقد المتخصص، ولذلك فلا ينبغي محاسبته على مدى وضوح الرؤية أو على مدى اتباع منهج محدد. وقليل من هذه الدراسات كتب في إطار قبي رسائل جامعية، ومُنشر إلى بعضها لاحقاً.

ماذا ننظر إذن من ناقد يُسجل ما يلي في مقدمة كتابه: "لم يخضع اختيار الروايات التي تناولتها هذه المقالات لأي منهج تاريخي أو نقدي دقيق، بل لعل من بين الروايات المنقودة في هذا الكتاب. ما لا يسمح مستواها الفني بأن تُدرج في تاريخ فن الرواية في أدبنا"⁽¹⁾. ثم يقول بعد ذلك:

"كل هذه التحفظات والنواقص موجهة في المقام الأول إلى الدارسين والنقاد لكي لا يتطلبوا من الكتاب أكثر مما قصد به. أما القارئ العادي الذي كُتبت معظم مقالات الكتاب من أجله، فلست أشك في أنه، بسماحته وسعة صدره، سيجد فيه من المتعة والفائدة ما لا يجعله يندم على القروش التي دفعها فيه"⁽²⁾.

فالكاتب يريد أن يحرر نفسه من كل محاسبة معرفية، وهو لذلك يتناول الأعمال الروائية بكل ما غلظه قريحة القارئ المتنوع من قدرة على نثر الكلام وتلخيص الأحداث والانتقال من فكرة إلى فكرة دون ضابط، وهو في هذه الحالة لا يتعامل مع نص ينبغي تأسيس معرفته به بل مع قارئ ينبغي إرضاءه بأي شكل⁽³⁾.

1- فؤاد دوارنة: في الرواية المصرية. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. 1986. ص: 3.

2- المرجع السابق... ص: 4.

3- المرجع السابق، انظر كنموذج لسؤال هذا التحليل الحر في دراسته القصيرة، لروائتي "حافة الليل، والمعركة" لأمين ريان. ص: 112 - 116

وسنجد عدم التحديد الواضح للمنهج، والإقرار بتعددية معينة في التحليل تركز على جوانب الموضوع sujet أكثر من تركيزها على أدوات الدراسة نفسها، وذلك من خلال ما كتبه د. محمد مصايف، في مقدمة كتابه: "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام"⁽⁴⁾. إذ يقول:

"منهج في هذه الدراسة هو المنهج الذي اختارته دائما لأعمالي الدراسية النقدية، وهو منهج يقوم أساسا على الموضوعية في البحث والاعتدال في الحكم، واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والإيديولوجية، فلا أتخذ موقفا إلا عند الحاجة، وانطلاقا من النص الذي أدرسه، وهكذا سيلمس القارئ لهذا الكتاب مجهودا كبيرا أحدد من خلاله موضوع الرواية واتجاه صاحبه فيها وأناقش بآءاءها الفني والأدوات التقنية، معتمدا في كل ذلك على نصوص تُستند ما أذهب إليه"⁽⁵⁾.

إن اهتمام الناقد بموضوع الرواية يقربنا دون شك من النقد الموضوعاتي، كما أن الناقد عندما يترك لنفسه الحرية الكاملة لاتخاذ المواقف، يسمح لها أن تعود إلى كل ما حاول الابتعاد عنه سابقا فنراه يتورط في الاختيارات الإيديولوجية المذهبية والانحياز الفكري. كما يتبنى طرائق تحليلية مجانة للمسارات المعرفية المصححة، بدواعي حرية المبادرة وتسهيل مهمة القارئ في الفهم.

وليس من قبيل الصدفة أن يستخدم الكاتب مفهوم المناقشة discussion رغم انعدام أي قيمة اصطلاحية له، لأن المهم في العملية النقدية ليس هو أن نناقش، ولكن أن نحدد بأي منظور نفعل ذلك؟ وبخلاف كل هذا تبقى الحصيللة النهائية هي الحرية الكاملة للناقد في أن يتعامل مع النصوص المدروسة بأي طريقة أراد. ومع أننا نجد خطوات شبه ثابتة في دراسة د. محمد مصايف التي يتبع فيها مراحل ثلاثة أساسية: - تلخيص الرواية - تحديد الموضوع الأساسي والتعليق عليه - دراسة الجانب الأسلوبي، إلا أن أداة الناقد تبقى دائما هي معرفته الحديثة savoir conjectural، التي لا يمكن توقُّع خط مسيرها على الدوام⁽⁶⁾. ومع ذلك يبقى عمل الناقد متميزا عن الدراسات الصحفية الموجهة إلى عموم القراء.

⁴ - صدر الكتاب عن دار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر. 1983.

⁵ - المرجع السابق ص 5.

⁶ - المرجع السابق يمكن النظر إلى نموذج التحليل الذي مارسه الناقد في دراسته لرواية إسماعيل غسوقات. الشمس تشرق على الجميع ص 125.

و قد اعتبر يوسف الشاروني في دراسته: الروائيون الثلاثة⁽⁷⁾ - مثله في ذلك مثل فؤاد دودة - دراسته أشبه بالذكريات أو المذكرات الأدبية *mémoires littéraires*⁽⁸⁾، لذلك لم يخضع تحليله لأي مقياس نقدي، فراوح الممارسة النقدية عنده بين التلخيص والمقارنة، وتناول الموضوعات المتفرقة، والرجوع إلى الكاتب ومعالجة بعض القضايا الفنية⁽⁹⁾. ويمكن أن نقدم هنا نموذجاً للنقد الموضوعاتي كما مارسه يوسف الشاروني في دراسته لرواية: نحن لا نزرع الشوك ليوسف السباعي إذ يقول:

"في الحياة كل قصاص غالبا ما نثر على فكرة تلح عليه وتكرر في أكثر من عمل أدبي. وفكرة الموت = والموت الفجائي بوجه خاص = فكرة أساسية في أدب يوسف السباعي، تلح عليه وتكرر في أعماله القصصية طويلا وقصيرا على السواء"⁽¹⁰⁾.

ولا يقتصر الناقد على تصيع فكرة الموت في الرواية المذكورة ولكنه يحاول البحث عنها في روايات أخرى ليوسف السباعي وبعض نماذج القصصية⁽¹¹⁾. وتعتبر هذه الدراسة في نظرنا مثالا غوذجيا للنقد الموضوعاتي المتناسك، غير أن ممارسة الناقد جاءت استثنائية في عمله بالنظر إلى تعدد زوايا النظر النقدية الأخرى في مجموع كتابه المذكور

وإذا كانت قيمة كتاب علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية⁽¹²⁾ تعود بالدرجة الأولى إلى تاريخ صدوره المبكر (1964)، فإنه مع ذلك بقي كتابا خاليا من أي خلفية منهجية محددة؛ فقد خصص الناقد مقدمة كتابه للإجابة عن سؤال وجه له حول سبب اهتمامه بالرواية قبل المسرحية⁽¹³⁾، ويكتفي الناقد في نهاية هذه المقدمة بأن يعتر عمله جزءا من مسح عام يُقَدَّر له أن يُمكن من التعرف على الجهد العربي في ميدان الرواية والمسرح على السواء⁽¹⁴⁾.

وقد سار الناقد في الدراسة على نفس خطوات التلخيص والمقارنة وإثارة القضايا والموضوعات وفق خطة ذاتية تؤكد حرية التعامل مع النص بشق الوسائل الممكنة، يقودها

⁷ - صدر الكتاب عن الهيئة العامة للكتاب 1980.

⁸ - انظر مقدمة الكتاب ص: 3 (المرجع السابق).

⁹ - انظر المرجع السابق، الأمثلة التالية: التلخيص ص: 26-40 المقارنة ص: 83. مناقشة الموضوعات ص: 115-135 - 229 الملاحظات الفنية ص: 106

¹⁰ - المرجع السابق... ص: 135.

¹¹ - المرجع السابق... ص: 138-139.

¹² - صدر الكتاب عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر يونيو 1964

¹³ - المرجع السابق... ص: 3.

¹⁴ - المرجع السابق... ص: 6.

الذوق أساساً. لاحظ عالي شكري كيف أن د. علي الراعي اهتم بالمقارنة بصورة متميزة، إلا أنه لم يستطعها إلى مداها البعيد، "قلو أن المؤلف قد عمد إلى المقارنة الموضوعية لرأى سبلاً مهماً من القضايا تطرق باب بحثه بعنف" (15).

والمقارنة *comparaison* كما تبين لنا في القسم الأول من الكتاب (*) كانت تعمل بالأسلة للنقاد الموضوعيتين وسيلة لتوسيع مجال التأمل، واكتشاف العلاقات بين الصيغ التيماتية في أعمال أدبية متباينة.

وقد لاحظ عالي شكري أن المقارنات في كتاب الراعي تمثلت في رصد التشابه بين "حديث عيسى بن هاشم" للمويلحي، وبين "دون كيشوت" لسرفانتس، لما فيهما معاً من فكاهة، وكذلك في رصد التمايز بين وصف الطبيعة في رواية "زمنب" لمحمد حسين هيكل، ووصفها في "مرتفعات وذو الفق" لإملي برونتي. أو في المقارنة بين القيم الفنية لبعض شخصيات "دعاء الكروان" لظه حسين وما ورد من القيم في "ساحرات" مكب، وكذلك المقارنة بين "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي وقصيدة "الأرض اليباب" لإليوت، وأخيراً رصد الشبه بين شخصية خالد في رواية "مليح الأكبر" لعادل كامل، وبين شخصيتي هاملت ودون كيشوت، إلى غير ذلك من المقارنات المتعددة (16).

على أننا نجد عند الراعي كثيراً من المناقشات الموضوعاتية الخالصة بحيث يتم تناول فكرة واحدة وتبنيها خلال عمل روائي واحد، من ذلك ما فعله مع رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، حين تنوع فكرة الفكاهة وتجلياتها المتعددة، مميزاً بين ثلاثة أنواع هي: الفكاهة الصافية والفكاهة المفكرة والفكاهة الهازلة (17). كما أن الناقد استخلص بعض الصيغ التيماتية التي تلخص التركيب الدلالي لروايات محددة، من ذلك ما لاحظته بعدد رواية "دعاء الكروان" حين قال:

"هذه هي قصة الرواية مجردة، أي مترجمة إلى مطلقات هي: الشرف، والثأر، والانتقام، يُجري بينها المؤلف أحداثاً روايته: يغتال الشرف "غاثل" فيسارع النار إلى نجدته، فيحدث القتل، ويحتاج العقل احتجاجاً شديداً على هذا الحدث وبيدته إدانة قوية،

15. د. عالي شكري، منكرات ثقافة تختصر، دار الطليعة - بيروت ط 159.

16. انظر ما ورد سابقاً تحت عنوان: هي أصول النقد الموضوعاتي.

17. المرجع السابق... ص: 157، 158.

18. د. علي الراعي دراسات في الرواية المصرية ص: 128.

فينكشف الشرف على حقيقته، وإذا هو الظلم، وينحصر القناع عن النار فإذا به الجرمية⁽¹⁸⁾.

ما كان مُتفقاً عند علي الراعي ليقم دراسة موضوعاتية مكتملة هو استغلال المقارنة إلى الحدود القصوى كما أشار غالي شكري. ونضيف إلى ذلك حاجة الدراسة أيضاً إلى نظام مُوحّد يجمع كل مقالات الكتاب حول رؤية موضوعاتية واحدة، وهو ما لم يكن حاصلًا، لأن الكتاب لم يُنجز في أصله دفعة واحدة؛ فالمقالات⁽¹⁹⁾ التي يضمها كتبت كما قال الناقد نفسه بين سنتي 1956-1962.

ومع ذلك كله، فإن ما كتبه د. علي الراعي هو صورة مبكرة لممارسة النقد الموضوعاتي الذي تمّ الاهتداء إليه عبر ثقافة عامة وليس عن طريق تلقي معارف نظرية أو تطبيقية عن هذا المنهج من الثقافة النقدية الغربية مباشرة. وهذه الملاحظة تصدق في نظرنا على أغلب الذين ساهموا في هذا النوع من النقد الروائي. ونعتمد في تأكيد ذلك على خلو جميع الدراسات⁽²⁰⁾ من أي تسمية منهجية من التسميات التي أشرنا إليها في مدخل هذا الفصل، مما كان من شأنه أن يدل على تحديد معين لهذا المنهج، كالموضوعاتية أو الظاهرية، أو الغرضية أو الجبرية... الخ

وعند بعض الدراسات قد كُتبت في إطار الأبحاث الجامعية دون أن يتم الإعلان في مقدماتها عن المنهج المتبع، وهو ما يبدو في نظرنا أمراً يستوقف النظر، ونكتفي بالقول: إن هذه الدراسات يمكن اعتبارها، تجاوزاً، دراسات موضوعاتية ما دامت تُعَيَّبُ كُلُّ ميل نحو الخضوع لنظرية نقدية معينة وتنتقل بأقصى ما يملك الناقد من حرية عبر موضوعات يُفرغ بعضها بعضاً بلا حدود.

ومن هذه الدراسات نذكر على سبيل المثال كتاب: "الرمزية في أدب نجيب محفوظ" لفاطمة الزهراء محمد سعيد⁽²¹⁾. فإذا كانت الدراسة الرمزية بشكل عام لتنتج إلى ممارسة التأويل، فإن الناقدة نظرت إلى مفهوم الرمز *symbole* نظرة "لفضاضة"⁽²²⁾ بحيث جعلت كل ما يحفل بظاهرة واقعية يحمل دلالات رمزية

¹⁸ - المرجع السابق، ص: 144-145.

¹⁹ - المرجع السابق، ص: 6.

²⁰ - باستثناء دراسة د. عبد الكريم حسن والطبع وهي بعنوان "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر الصليب

" المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع بيروت 1983.

²¹ - صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1. 1981

²² - المرجع السابق... ص: 14.

significations symboliques. وهذا يجعلنا، في واقع الأمر، لا نفرق في دراستها بين ما هو رمزي وما هو واقعي. وصحيح بأن المضمون الروائي هو ما كان مُستهدفاً على الدوام في الدراسة، غير أن فكرة الترميز تحولت إلى ذريعة غير مُبررة لمعالجة جميع القضايا التي تصادفها الكتابة في طريقها وهي تستعرض كثيراً من روايات نجيب محفوظ. ولعل بعض الإشارات التي وردت في مدخل كتابنا تدل على هذا التوجه النقدي، أي التوسع في دراسة القضايا التي تعالجها أعمال هذا الكاتب: "وهكذا نخرج من هذا المدخل بعدة نتائج أساسية هي: أن الموضوع الرئيسي لسجيب محفوظ دائماً هو: مصر وقضاياها المختلفة. وقد ظل هذا الموضوع محور أدبه في مراحل الثلاث"⁽²²⁾. وتخيّل كيف ستشعب المشكلات المضمونة في الدراسة⁽²³⁾، إذا كانت قضايا مصر، على تعقيدها، هي ما تبحث عنه الناقدة وراء ما تراه يمثل رموزاً متعددة. وقد تبين طغيان الدراسة الموضوعاتية من خلال جميع فصول وأقسام الكتاب. ويكفي أن نلاحظ أن مطالع أغلب الفصول كانت تبدأ دائماً بتحديد القضية أو المشكلة أو الحدث أو الفكرة الأساسية التي تعالجها الأعمال الروائية المدروسة، ونوضح ذلك من خلال ما يلي⁽²⁴⁾:

مشكلة الأب (ص 58). السلية والضياغ (ص 75). الصراع بين الخير والشر، قضية الانتكاس (ص 157). قضية مواجعة الإسكار (ص 168). مشكلة الإنسان المصري. مشكلة الإنسانية عامة (ص 182). قضية تخلي الطبقة الجديدة عن مبادئها القديمة (ص 192). أزمة المثقفين (ص 207). مسألة التوازن في حياة الإنسان (250)... الخ
هكذا نلاحظ كيف كانت القضايا والمشكلات هاجسا أساسيا في مجموع الدراسة، مما جعلها في نظرنا دراسة موضوعاتية في الاعتبار الأول.

ويمكن أن نلاحظ وجود اتجاه موضوعاتي لا يحكمه ناظم واضح أيضا في دراسة أخرى، هي أيضا بحث جامعي وهي لـ د. عبد الحميد القطع بعنوان: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث⁽²⁵⁾. ومع أن عنوان الدراسة يبدو موجها نحو الاهتمام بالشكل الداخلي للعمل الروائي، إلا أن الممارسة فتحت الطريق لكل القضايا الممكنة لتعالج في

²²- المرجع السابق... ص: 16

²³- انظر الإشارة إلى قضية المشكلات في بداية مدخل الدراسة (المرجع السابق) ص: 7.
²⁴- تشير إلى أن مواقع الحالات هنا تشير إلى بداية فصول الكتاب، وفي حالات قليلة إلى الصفحة الأولى من كل فصل بشكل عام.

²⁵- صدر الكتاب عن دار المعارف، ط: 1، 1982.

إطار ما سمي بناء الرواية، كما أن الناقد بدا في كثير من الأحيان عاجزا عن تقديم تحليل منهجي يتبع فيه فكرة أو قضية محددة مستمرا هكذا عبر كل أقسام الدراسة²⁶.

يقدم لنا هذا العمل النقدي مثالا نموذجيا عن الدراسة الموضوعاتية التي تفتقد الأساس النظري، وتذكر هنا بنجلوها من مقدمة لها علاقة بتوجه الدراسة النقدي، كما أنها على المستوى التطبيقي تمارس نقدا تفتتيا يُضرب معالم النص المدرّس، لأنها تقدم ملاحظات وتعليقات متناثرة ليس بينها روابط منطقية في أغلب الحالات. ذلك أن نفس كل وحدة الفكرية لا يتعدى في الغالب فقرة واحدة أو فقرتين. ففي تحليله مثلا لإحدى روايات علي أحمد باكثير (واسلاماه) ينتقل بسرعة مذهلة على التوالي من تحديد موضوع الرواية إلى تحديد أسلوبها ثم علاقة الرواية بالتاريخ، ثم تقديم لقطه من الرواية تتبعها لقطه أخرى مفصلة عنها وتعلقان متباعدا على بعض جوانب الرواية وبعض الملاحظات حول الشخصيات، ثم الإشارة إلى وصف المآرك، وبعد ذلك الكلام عن الأحداث و زمن السرد temps narratif ثم العودة إلى وصف المآرك، والرجوع إلى الكلام عن الشخصيات²⁷. كل هذه الانتقالات تتم خلال حجم من الكتاب لا يتعدى خمس صفحات، مع ما نلاحظه من تفكك في وحدات التحليل، وعدم خضوعها لأي تخطيط مدرّس. يدل على ذلك تكرار بعض الملاحظات في مواضيع متفرقة رغم أنها تنتمي إلى فكرة واحدة.

ومجد عددا آخر من الدراسات المتعلقة بالرواية العربية يمكن اعتبارها تنتمي أيضا إلى الممارسة الموضوعاتية. لأنها أولا نظرت إلى تحديد الجانب المهجي باعتباره مسألة ليست ذات أهمية ولذلك خلت من مقدمات منهجية، وأعلنت عدم التقيد بمنهج محدد، وأما تستفيد من مناهج متعددة دون صياغتها في رؤية واحدة شمولية دالة بالفعل على أن الناقد اطلع على أصولها. وثانيا لأنها من حيث الجانب التطبيقي اهتمت أساسا بالمشكلات والقضايا والأفكار، ولم تفتد في التحليل إلا بالحدس والمعارف العامة، وأحيانا قليلة تطل علينا بعض ملامح الاستفادة الضمنية من تيار منهجي أو آخر. هذا إلى جانب الاهتمام بالتلخيص والمقارنات وأحكام القيمة jugements de valeur واللجوء إلى التعليقات والشرح والتفسير.

■ - انظر مثالا نموذجيا صمن هذا الكتاب على التحليل المفكك، وذلك في دراسته لروايات علي أحمد باكثير.

ص. 73 إلى 84. (المرجع السابق).

27- المرجع السابق... ص. 73_77

وحيث أننا لا نريد أن نطيل كثيراً في تتبع هذه الدراسات، نرى مع ذلك ضرورة الإشارة إلى عناوين كتب أخرى لما نراه يسير في هذا الاتجاه مع تفاوت ملحوظ بينها في تحقيق مستويات معينة من الانسجام التحليلي⁽²⁸⁾.

- يوسف الشاروني: الرواية المصرية المعاصرة (1973).

- د. يوسف عز الدين: الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها (1973).

- د. عبد الكريم الأشتر: دراسات في آداب التنكية (الرواية) (1975).

- د. علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم (1979).

- فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (1981).

- محمد أبو خضور: دراسات نقدية في الرواية السورية (1981).

- في نقد الشعر:

ولما يتعلق بتطبيق الموضوعاتية في دراسة الشعر نرى أن محاولة د. عبد الكريم حسن⁽²⁹⁾ تعتبر نموذجاً يبحث لنفسه عن نظام خاص، استناداً إلى القرينة الخاصة للنقاد وإلى القاد الموضوعاتيين العربيين، لذلك ينبغي الحديث عنه تحت النقطة الموالية "ب" العامة كالتالي: البحث عن النظام الموضوعاتي، وبحكم اختيارنا لدراسة كتابه في الجانب التطبيقي سوف لن نشير إليه في هذا الجرد العام حتى لا نقع في التكرار، وعليه يمكن الاطلاع على تحليل كتابه في الجزء التطبيقي تحت عنوان: "في النقد الموضوعاتي للشعر".

ونريد فقط أن نتناول نموذجاً آخر من الممارسة النقدية الموضوعاتية التي تقع في نطاق غياب النظام، ونقصد بذلك بعض كتابات علي شلق في دراسة الشعر.

يكاد مدخل كتابه: المتنبي، شاعر الفاضله تتوهج فرسانا قاسر الزمان⁽³⁰⁾ يكون خلاصة للأفكار البشلامية، لولا بعض الملامح الدينية المثالية التي تسربت إلى تصوره بحكم طبيعة الخلفية الثقافية التي ينتمي إليها في الوطن العربي، ذلك أننا يمكن أن نستخلص

²⁸ - صدرت الدراسات المذكورة في طباعتها الأولى بالتتابع عن: - دار الهلال - معهد البحوث والدراسات العربية - دار الفكر - دار المسيرة بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - اتحاد كتاب العرب دمشق.

²⁹ - الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب "المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع. بيروت 1983

³⁰ - صدر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط. 1982

من الجوانب النظرية في هذا المدخل أغلب عناصر الرؤية التي بلورها باشلار في دراساته النقدية. غير أننا لا نستطيع مع ذلك تأكيد تأثره به، فالكتاب لا يشير أبداً إلى مراجعته ومصادره النظرية، ولعل هذا يدل على أن الفكر النقدي العربي انتهى أحياناً إلى الموضوعاتية، عن طريق قراءة خليط من الفلسفات القريبة من المذهب الموضوعاني كالتأصيلية والوجودية والفلسفة الظاهرية، وهو ما يجعل النقد الموضوعاني العربي يتميز ببعض الاستقلال في أغلب مناحيه عن نظيره العربي. وتتلقي الأفكار النظرية التي عرّصها علي شلق مع آراء باشلار من خلال مستويين:

١. مستوى العلاقة بين الإبداع والكون:

ففي نطاق علاقة المشاهدة بترأى الإبداع التي في مظهر الناقد وكأنه يصغر في ذات المبدع مثل ما تنفتح الأرض فتعطي الجبال والسفوح والوديان وتجلي عن ملامح الطبيعة المنفاوتة لطلعا وخسا وبهاء وروعة^{٣١}.

وفي إطار الكلاذ عن العلاقة بين الإبداع الأدبي والتصورات المثالية يجد الناقد ما يستلهم فكرة وحدة الوجود panthéisme الميحية، لما يبدعه الفنان من حزنات في نظره إنما هو مظهر تنجلي فيه الأحادية المطلقة، لاعتقاده " بأن الأشياء ابتقت من واحد ثم تاسلت ثم تكاثرت وبعدت مما ليكها في الجماد والنبات والإنسان والأفلاك والغروب"^{٣٢}.

٢. مستوى الأسطورة والاستعارة والعودة إلى المنبع:

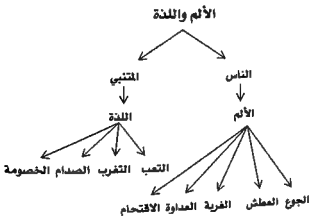
توضح العلاقة بين حلم اليقظة rêverie وعناصر الطبيعة substances de la nature حسب تصور باشلار المشار إليه سابقاً، تماثلاً بين أفكار الناقد والبشارية. وقد استخدم باشلار - كما هو معروف - لفظ الصورة وقرنه بحلم اليقظة. كما تحدث عن قوقمما الإحالية معاً على مرحلة الطفولة البشرية، بينما ركز شلق على الأسطورة mythe والاستعارة métaphore وقوقمما الإحالية على المنبع الذي هو وحدة الوجود^{٣٣}. وما نجد تماثلاً وتمايزاً طفيفاً كما نرى.

^{٣١} - المرجع السابق ص 6

^{٣٢} - نفسه ص 6.

^{٣٣} - نفسه ص 6 فقرة 5.

ومع أن الناقد اهتم بحياة المتنبي، مما أعطانا الانطباع بأن دراسته عميل نحو تاريخ الأدب *histoire de la littérature*، فإنه احتفظ للرؤية الموضوعاتية بحضورها البارز في عمله. وقد قسّم كتابه إلى موضوعات أساسية توظف شعر المتنبي وهي: المدح، الهجاء، الفخر، الحكمة، الغزل، الوصف. وهذا التقليد نكاد نجده في أغلب الدراسات التي تناولت الشعر العربي القديم، إلا أن موضوعات الناقد تتجلى هنا بشكل متميز عندما ينتقل إلى معالجة تفاصيل كل موضوع على حدة. يرى بخصوص المدح مثلاً أن فكرة "الإسم جَوْهَرُ المسمى" لجابر بن حيان، وفكرة الكمال والعظمة لدى الشيعة، كانتا من المعاني المركزية في مدائحهم⁽³⁴⁾. يضاف إلى هذا كله بعض المعاني الفلسفية اليونانية التي تُصاغ في إطار تعجيد الذات⁽³⁵⁾. أما ما يخص الاستعارات، فالمبالغة هي التي تحكم في نظره شعر المتنبي في المدح. ويرى أيضاً أن نزعة التفرد والشعور بأنه يحتل مركز النبوة عن الله في الكون تبدو طاغية عليه في الفخر⁽³⁶⁾. ونتيجة لهذا التفرد يستخلص الناقد بعض التيمات التي تؤكد تميز المتنبي عن باقي البشر. ويمكن أن نوضح ذلك أكثر بواسطة الخطاطة التالية⁽³⁷⁾:



³⁴ - نفسه ص: 78.

³⁵ - نفسه ص: 78.

³⁶ - نفسه ص: 110.

³⁷ - ولاحظ أن ما قد يندرج عند الناس في إطار الألم يندرج عند المتنبي هنا في إطار اللذة، وهذا وجه الاختلاف بينه وبين الناس، كما يريد توضيحه علي شلق.

وفي إطار الحكمة يلاحظ شلق أن مفهوم "الناس" بالنسبة للمعتني يتخذ صوراً عديدة، وهي جميعاً منسوخة من شيء واحد، فالناس عثرات في الطريق - سوءات في العيون - حساد خادعون - ذئاب ساعرة الشهوة إلى الفتك - أفاع يتهاش بعضها البعض⁽³⁸⁾.

وفي كتابه عن ابن الرومي⁽³⁹⁾ يغلب التقسيم الموضوعاتي في الجزء الثاني على الخصوص من خلال التركيز على فن المهجاء والفخر والرياء والغزل والفتن والجمال في شعر ابن الرومي، بالإضافة إلى موضوعات أخرى كتمعارض الطبيعة والبشاعة، والموت والمثل والحكمة. والكتاب لا يخلو من الاهتمام بالجانب الشكلي وخاصة عندما تعرض الناقد لبناء القصيدة في شعر ابن الرومي⁽⁴⁰⁾. وتمثل الخلاصات التي استجها الناقد من دراسته لقصيدة ابن الرومي المشهورة في "وحيد" نموذجاً واضحاً عن اهتمامه بالتفكيك التيمي *déconstruction thématique* للشعر العربي. فقد وجد أن فيها مساراً يتجه من الكليات إلى الجزئيات ومن الوحدة إلى النوع ومن الغريزة إلى الحضارة ومن الأسطورة إلى الغيب، إلى المثل الأعلى، بالإضافة إلى تأثير المنطق والفلسفة والكيمياء والحو والإيمان بأن الرؤية الذاتية تكمل الواقع. كل هذا يجعل من قصيدة ابن الرومي في نظره سمفونية تمنح مظاهر الحياة⁽⁴¹⁾.

وكان علي شلق قد حرص في مقدمة كتابه عن أبي العلاء المعري أهم الموضوعات التي هيمت في شعره حين قال: " شعره خطُّ عبارة الحرية ودروبها والشك ومسالكه والحب والسماح والسحرية والرفض، إلى التحدي المؤدي إلى إغراق الحياة في العدم"⁽⁴²⁾ وتنجلي الموضوعات في دراسته بصورة أكثر في تحديده لأفكار المعري وما تتضمنه من مؤثرات ثقافية مختلفة يمكن تباها كما يلي⁽⁴³⁾:

³⁸ - نفسه ص: 127 - 128.

³⁹ - ابن الرومي في الصورة والوجود. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ج 1. 1982.

⁴⁰ - يمكن أخذ فكرة كاملة عن هذا التقسيم الموضوعاتي من خلال فهرس الكتاب أيضاً. ص: 423 - 424.

⁴¹ - نفسه ص: 350.

⁴² - انظر كتابه: أبو العلاء المعري والضيائية المشرقة. ج 1. د. ن. ص. 1981. المقدمة ص: 5.

⁴³ - المرجع السابق ص: 80.

مصادر فكر أبي العلاء المعري



ويظهر التقسيم الموضوعاتي أيضا في مقارنته لفكر أبي العلاء مع أفكار المذهب

السريالي *surréalisme* واشتراكهما فيما يلي: ^(٤٤)

— الدعاية والتصاممي *transcendance* (سخرية • رهد • شطحة).

— الإفراط في الأما وتوسيعها إلى الكونية.

— الموت كخلاص عند المعري وتأكيد للحرية عند أصحاب الاتجاه السريالي

surréalisme.

— التمرد والتسر على العامة.

— عداء الدين.

— الحلولية *panthéisme* والتناسخ *réincarnation*.

— المهمل وسيلة البناء.

— الرموز، اللغة، الحروف، الأعداد، الطلاسم.

— الخيال، الوهم، التصور.

كانت مسيرة علي شلق النقدية منذ محاولاتها الأولى مَهْوَسَةً بالموضوعات والنيات. وقد أصدر عددا من الكتب هي في الواقع عبارة عن مختارات شعرية يختص كل واحد منها بموضوع محدد. ويمكن اعتبار كتابه "القبلة في الشعر العربي القديم

^{٤٤} - در الأنتل - ط ١٩٦٣.

والحديث" نموذجاً بارزاً من نماذج هذه السلسلة الموضوعاتية. فلعنوان الكتاب يمثل النيمة المركزية التي تتمحور حولها مجموعة النيمات المتفرعة عنها، سواء من حيث الدلالة أم من حيث الأنواع أم من حيث موضوع التقبيل، فمن حيث دلالة القبلة يرى علي شلق مثلاً أن لها أغراضاً متعددة ذكر منها: الخضوع، الطاعة، الخوف، الرغبة الحسية، الخداع، الحذر، الهزاء، التملية⁴⁵، أما من حيث مواقعها فتحدث عن قبلة القدم، الخد، العين، الرأس، ما وراء الأذن، اليد، الأمانيل، الصدر، القدم، الساق... الخ⁴⁶، وعندما يتعلق الأمر بموضوع التقبيل فيعدد ما يلي: الحبيب، الصديق، الأبوس، الطفل، الأحيار، المريض، الضعيف، المتوفي⁴⁷.

ولا يمكن اعتبار عمل من هذا النوع دراسة موضوعاتية بالمعنى الصحيح. لأن الكتاب أصبح محملاً لمراكمة تفاصيل محتويات المصامين الشعرية وتجميع الأشعار التي تلقي حول النيمة الرئيسية. فضلاً عن أن مقدمة الكتاب لم تكن كافية من حيث الجهاز الطري لوضع دراسة نقدية موضوعاتية للشعر العربي.

ب- البحث عن نظام موضوعاتي:

تعرضنا حتى الآن لدراسات في نقد الرواية تنمي - حسب تقديرنا - إلى المهج الموضوعاتي بمعناه الواسع. أي دون أن تتحقق فيها بالضرورة وحدة في الرؤية أو في الموضوع المدروس غير أننا نريد الآن أن نتحدث عن بعض الدراسات التي تراها تحمل هذا الاتجاه في أصوله القريبة من النماذج الغربية، مع محاولة تحديد الخصائص المحلية المميزة للسند العربي الموضوعاتي.

تأتي بعض مؤلفات الناقد المصري د. غالي شكري في مقدمة الدراسات النقدية الموضوعاتية. وأهمها: كتاباه "المنتقى، دراسة في أدب نجيب محفوظ"⁴⁸، و"الرواية العربية في رحلة العذاب"⁴⁹، ومع أن الكتاب الأول يخلو تماماً من أي مقدمة أو تمهيد، فسنبين لنا عدد تحليله أنه خاصص لسق موضوعاتي بحث يمثل وحدة دراسة على قدر

⁴⁵ - نفسه ص 6.

⁴⁶ - نفسه ص 7.

⁴⁷ - نفسه ص 7.

⁴⁸ - صدر عن مكتبة الزمباري ط 1، 1964.

⁴⁹ - صدر عن عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 1971.

مقبول من الاسجام. وهذا بالتحديد ما كان وراء اختيارنا لهذا الكتاب كمودج في الجانب التطبيقي. أما الكتاب الثاني فنجد فيه مقدمة لا تتحدث عن النهج الموضوعاتي، وإنما تمثل عرضاً موضوعاتياً، وتعرض نفسها باعتبارها صورة مصغرة لمجموع خطوات الكتاب المصنفة لمعالجة موضوعاتية على قدر ما من النسقية. وقد ركز الناقد في المقدمة على ما سماه بالمشكلات، وهي القضايا التي تظهور في الرواية العربية على المستويين الفني والدلالي. ومنها:

- مشكلة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية
 - قضية المزاوجة بين الطابع الخاص والمحلي والزعة الإنسانية الرحبة.
 - مسألة البحث عن الشكل الملائم للمضمون الجديد، وخاصة مضمون الحزن
- سواء كان مُستمدًا من الفلسفات الغربية أم من واقع الثقافة العربية⁽⁵⁰⁾.
- وإذا تأملنا المشكلة الأولى نجدها ذات طابع جمالي، غير أنه يُظنر إلى علاقتها بالفن الروائي باعتبارها موضوعاً؛ إذ يُفترض، وفق طريقة طرح القضية، أن الرواية تمثل بحثاً في مسألة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية، يقول الناقد: "وقد كانت من المشكلات الهامة التي تصدت لها الرواية العربية خلال العشرين عاماً الماضية مشكلة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية... إلخ"⁽⁵¹⁾. وحينما يتم التركيز على مسألة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية باعتبار أن ذلك أصبح قضية تعالج في الرواية، فمعنى ذلك أن التحليل النقدي يناقش موضوعاً وليس أسلوب الرواية أو تفتيحها الصبرية.

يُعتبر غالي شكري النقد الروائي الذي مارسه تحليلاً لما سماه بحث الرواية من منظور ذاتي. وبذلك تظهر إحدى السمات البارزة لتلك النظرة التي أشرنا إليها في مدخل هذا الفصل وهي اعتبار الإبداع - ومنه الرواية بالطبع - تعبيراً عن آراء المبدع، لذلك فلنقد يمكن أن يستخرج هذه الآراء ويناقشها باعتبارها موضوعات للفحص.

وإذا تأملنا المشكلتين الباقيتين مما ذكر سابقاً وجدناهما تتمثلان طابع الموضوعاتية رغم الربط الحاصل فيهما بين الموضوع والجانب الفني:

⁵⁰ - المرجع السابق... ص: 7 - 8
⁵¹ - المرجع السابق... ص: 7.

• الوعة الإنسانية الرحمة < والطابع الخلي
• الخزن كمضمون جديد < والشكل الملاحم.

ولقد حاول غالي شكري فيما بعد وضع مقدمات لأغلب كتبه النقدية تحت صورة مصغرة لكل كتاب وترسم معالم القضايا التي تناولها؛ ففي كتابه "أدب المقاومة" (52) تحدث في المدخل العام عن دلالات هذا المفهوم، وعن الأشكال التي اتخذها عبر التاريخ، فوجد أن مدلول المقاومة برز من خلال ثلاثة أشكال: مقاومة "إنسانية" مطلقة ومقاومة "قومية" وأخيراً مقاومة "اجتماعية ذات صبغة شعبية" (53). وبإني متن الكتاب بعد هذا ليومع تحليل هذه الأشكال ويدرس دقائقها.

ولا يقدم الناقد لكتابه "أزمة الجنس في القصة العربية" (54) بما يمثل مدخلا مهجيا بالمعنى الواضح، فقد اكتفى بوضع معالم أولية حول الموضوع المقترح للدراسة، فتناول قصة الجنس في ضوء المعطيات التاريخية، مستفيداً من الأساطير القديمة ومن تاريخ الأفكار، دون إغفال الآراء المعاصرة في الموضوع، وخاصة ما توصل إليه فرود بحصوص اكتشافه للطاقة الكامنة وراء الرغبة الجنسية (55) ويكون المدخل بسبب هذا كله صورة مصغرة عن موضوع التحليل في مجموع الكتاب.

إن الارتقاء الكامل في حضن الموضوع دون الاهتمام بالتهج المتبع هو الذي يفسر لنا نوعية الكتابة التي أصدرها غالي شكري حول النقد الماركسي. إذ نجد لديه دائماً نزوعاً للتححرر من القيود في التعامل مع الأدب. وهو يستطيع هنا من أكثر التصورات الماركسية تحرراً من المفاهيم الجاهرة، فيأخذ مثلاً بآراء غارودي الذي لا يظفر إلى "قيسة الجمال من واقع خارجي محدد بصورة نهائية مغلقة، وإنما من واقع تشترك في صنعه فعاليات الإنسان. ومن هنا لا تعود معايير النقد الفني معايير مطلقة، ولكنها مزيج مركب من وجهي الحقيقة: المطلق والنسبي" (56).

52. غالي شكري " أدب المقاومة " دار المعارف بمصر 1970.

53. المرجع السابق... ص. 16

54. غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر 1971.

55. المرجع السابق: انظر الصفحات: 9 - 12 - 21 - 44.

56. د غالي شكري "الماركسية والأدب" المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1. 1979 ص: 169.

على أنا نجد في بعض مؤلفات غالي شكري الأخرى ما يؤكد توجهه إلى النقد الموضوعاتي بشكل يكاد يكون صريحا. ففي مقدمة كتابه: "العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر" إشارة بالغة الأهمية يقول فيها:

"...وقد دأبت منذ بداية حياتي الأدبية تقريبا على أن أختار قضية ما: أناقشها أحيانا من خلال كاتب واحد. (ككتاب محفوظ أو توفيق الحكيم أو سلامة موسى) أو عدة أدباء، (كأزمة الجنس في القصة العربية، وشعرنا الحديث إلى ابن، وأدب المقاومة، والثرث والثورة) أو مرحلة تاريخية (كمذكرات ثقافة تحتضر، وثقافتنا بين نعم ولا ذكريات الجيل الضائع) وهكذا، لم يكن يعني الشكل، سواء جاء أكاديميا حائلا أو صليا خالصا، كانت "القضية" ولا تزال هي التي تعني".⁵⁷

إن الناقد يقدم لنا هنا اختياره المدني الذي تحكم في أغلب الدراسات التي كتبها، وفيها مساهمة في النقد الروائي، وهو ما يمكننا من أن نجعله في جانب القاد الموضوعاتيين الذين لا يهمهم كثيرا منهج التحليل بقدر ما يهمهم الموضوع الخلل. بحيث نتحرر الفكرة والقضية والمشكلة باعتبارها موضوعا إلى منهج في نفس الوقت. هنا فقط يتحقق نوع من الوحدة التي ينهض بها المحور العام للدراسة. أما جزئيات التحليل فيمكنها أن تسمح لجميع الناهج أن تتسرب إلى مجهود الناقد، وعائنه من ذلك خلق حوار ديمامي مع النص على نبراس الخبرة الموسوعية للناقد، ويمثل هذا الحوار - في نظر الناقد نفسه - سلسلة من التفاعلات التي لا تنتهي.

وغالي شكري يتصور النقد الأدبي جزءا من الشاطء الفكري العام للفرد. وهو لذلك لا يفصل عن مجموع هذا الشاطء، كما أنه لا يفصل حتى عن معطيات الواقع. "وليس النقد إلا عنصرا كيقية عناصر حياتنا الفكرية. يتأثر بالواقع الاشمل ويؤثر فيه، وتجري بينه وبين النص الخالق سلسلة من التفاعلات المعقدة التي لا نهاية لها".⁵⁸

وهكذا نراه يمضي دائما في الاتجاه المعاكس لإقرار أية نظرية نقدية محددة إلى أن يتحول الموضوع ذاته بين يديه إلى مؤلد لأدوات نقده الخاصة. دون أن يجمع ذلك في

⁵⁷ غالي شكري، العنقاء الجديدة دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط: 1979 ص: 6.
⁵⁸ غالي شكري، النظر مقدمة كتاب "الفكر والفن في ادب يوسف السباعي" وهو مجموعة من الدراسات اشرف على جمعها واعدادها. دار الفكر مكتبة الحاجي بدون سنة الطبع ص: 4.

الوقت ذاته من الاستفادة الحرة من شتى الخلفيات المنهجية والنظرية. وهذه هي الممارسة الأساسية المميزة لممارسة التحليل الموضوعاتي سواء في الغرب أم في العالم العربي.

وتأكيداً لعنصر التفاعل في العملية النقدية يتخذ مبدأ المقارنة في العملية النقدية موقفاً شديداً الأهمية، لأنه يجرى الناقد من الأحكام الذاتية المطلقة أي الاحتفاظ بنسبة الإحكام. والمقارنة إلى جانب ذلك كله تفتح إمكانيات التفاعل والتوليد *maïeutique* إلى حدودها القصوى. بحيث يصبح النقد رحلة فكرية لا نهاية لها. وقد كان عالي شكري شديداً الحرص على تأكيد الدور الحيوي الذي تمارسه المقارنة في العمل النقدي فرأى:

"إن عصر المقارنة في النقد الحديث شيء بالغ الأهمية، فهو العنصر الوحيد الذي يحدد القيمة السمية للعمل الفني، فيقيم التوازن بينه وبين العصر التحليلي الذي يحدد القيمة المطلقة للعمل نفسه. المقارنة أيضاً توضح لنا عوامل التأثير والتأثر أي التفاعل بين الأعمال الأدبية مع بعضها البعض وبين الحضارة والفنان وبين الفنان وفنه..."⁵⁹.

إن المقارنة يعني أن تبقى دائماً حاصلة مع ذلك للقضية المحور *proposition pivot* التي تثار من قبل الناقد منذ البداية، والقضية *proposition* تمثل عده الموضوع والمنهج على السواء وليس غريباً بعد هذا أن يُشبه شكري ما يسميه "الناقد المنهجي" بالناسخ أو الروائي⁽⁶⁰⁾ أو المسرحي، فعليه أن يتابع "القضايا - مخارور ذات المميزات الأدبية"⁽⁶¹⁾. وهذا يعني أن عالي شكري يدعو إلى التوحيد التام بين "منهج" الناقد. والموضوعات التي تنبثقها الأعمال الأدبية المدروسة. وهذا جانب يخلق التماس بين

أداة المعرفة *instrument de savoir* وموضوع المعرفة *sujet de savoir*

وعندما تتحول العناصر الدلالية (أي الموضوعات في المادة الأدبية) إلى منهج للناقد، تصبح في واقع الأمر هي مركز المعالجة النقدية أما المناهج النقدية المعروفة سلفاً فيمكنها أن تحيط بهذا المركز دون أن تتمكن من الاستحواذ عليه، حتى إذا احتاج الناقد إلى بعضها أمكنه أن يستفيد منها في اللحظة المناسبة. ولعل الفقرة التالية توضح لنا بشكل جلي ما بقي خفياً من فلسفة الناقد ذات النزوع الموضوعاتي الواضح:

⁵⁹ - عالي شكري، مذكرات ثقافة تحتضر - دار الطليعة بيروت، ط 1، 1970 ص. 158.

⁶⁰ - فلاحظ هنا صديق تودوروف الذي وصف النقد الموضوعاتي الذي سبقه بأنه جودي. انظر القسم الأول رقم 2 وخاصة ما قلناه تحت عنوان: الموضوعاتية البنائية.

⁶¹ - غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة بيروت ط 1، 1981 ص. 262.

"الناقد المنهجي فاتح، وليس نباتا متسلقا على غيره من النباتات أو الأشجار أو الأسوار. لذلك فهو مفكر وخطفه المحددة هي النقد. ولأنه مفكر فهو صاحب قضية بل قضايا وليس المقصود هنا إطلاقاً أنه فيلسوف أو سياسي أو اجتماعي أو محلل نفسي، فالقضية الأدبية تشمل ذلك كله على نحو أكثر خصوصية، وتضيف إليه الرؤيا الجمالية ذات البعد النوعي المستقل والمربط في آن بالنسبة الاجتماعية الثقافية"⁽⁶¹⁾.

هذه أهم الركائز النظرية التي كما مصطرين لالتقاطها من مختلف مؤلفات الناقد، عسى أن يكون قد كونا فكرة تامة عن تصويره المنهجي، لأن المقدمات التي كتبها لمؤلفات نقد الرواية لم تكن كافية في جميع الحالات لإتمام صورة هذا المنظور. وقد رأينا أن كتابا نقديا يشكل في نظرنا مثالا نموذجيا لممارسة النقد الموضوعاتي كان يخلو تماما من أي تقديم منهجي، نقصد بذلك كتاب: "المنتمى دراسة في أدب نجيب محفوظ". وستبين لنا عند تحليل هذا العمل في الجانب التطبيقي جميع العناصر التي تشكل الممارسة النقدية لهذا الكتاب في إطار ما ندعوه بالنقد الروائي الموضوعاتي في العالم العربي.

ونجد من بين الدراسات التي ظهرت في العالم العربي في إطار النقد الروائي ما يمكن اعتباره بمضي في نفس الاتجاه الموضوعاتي. ونشير هنا بالتحديد إلى بعض مؤلفات جورج طرابيشي الأولى، مثل بحثه حول موضوع "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"⁽⁶²⁾ الذي ينطلق كما هو واضح من محور أساسي واحد يتم تنبع أثره خلال مجموعة من الروايات المدروسة⁽⁶³⁾ ويتبنى الناقد نفس الرؤية الموضوعاتية التي تستفيد، إذا دعت الضرورة، من جل المناهج. وفي كتاب آخر له بعنوان: "الأدب من الداخل"⁽⁶⁴⁾، نراه يكاد يلقي بشكل متطابق مع آراء عالي شكري عندما ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره خالق منهجه الخاص، وكذلك عندما يعتبر ضمنا المناهج المختلفة، ترسانة احتياطية ينتفع بها الناقد عند الضرورة: "إني لست من النقاد الذين يؤمنون بأسطورة المفتاح الذي يفتح الأقفال جميعا. فلكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قُفل وبجاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص به.

⁶¹ - المرجع السابق... ص: 262.

⁶² - جورج طرابيشي: "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" دار الطليعة: بيروت ط 1، سنة 1973. ونتمتع هنا على ط 2/ 1978.

⁶³ - ندرس الناقد أيضا بعض القصص القصيرة من مجموعة نجيب محفوظ "حكاية بلا بداية ولا نهاية" كما درس قصة طويلة تتربص من الرواية بعنوان: "زحلاوي" من مجموعة نجيب محفوظ: "فلما الله" ولكن حجم الاهتمام بالرواية في كتاب طرابيشي يفوق اهتمامه بالقصة ولهذا أدرجنا كتابه في دراستنا.

⁶⁴ - صدر الكتاب عن دار الطليعة بيروت: ط 1 1978. وهي المعتمدة هنا.

وأردنا نوع من النقاد هو ذلك الذي يُصر على فتح الأثر الأدبي الأصل بمفتاح جاهز أي
بمنهج مسبق وادبيولوجية مسبقة⁽⁶⁴⁾.

كما يرى أيضا أن "الأثر الأدبي، هو الذي يعين للنقاد طبيعة المنهج الذي يمكن
فتح قفله به"⁽⁶⁵⁾، مبيحا للنقاد أن يستفيد من جميع المناهج مثل: التحليل النفسي،
السيكولوجيا الجدلية، المنهج البنيوي. غير أنه يشترط ضرورة تحقق وحدة الرؤية النقدية
وشموليتها⁽⁶⁶⁾.

ومع أنه يدعو الناقد إلى التخلي عن كل ادبيولوجية مسبقة في التحليل، فإنه يرى
في نفس الوقت أن الناقد محكوم بالضرورة أن تكون له رؤية ادبيولوجية، مثلما أن الأدب
دائما حامل بالضرورة لإدبيولوجيته، غير أن الناقد بإمكانه أن يكشف عن ادبيولوجية
العمل الأدبي إذا هو اعتمد على التحليل الداخلي دون منهج جاهز⁽⁶⁷⁾.

وهذه الحيرة بين التخلص من منهج مسبق والإخلاص للنص، وبين اعتماد الرؤية
النقدية الشمولية، هي - في واقع الأمر - القاسم المشترك بين النقاد الموضوعاتيين كيف ما
كانت ميولاتهم وأهدافهم.

نجد مثلا غالب هلسا " يتبنى نفس الموقف في دراسته لبعض الأعمال الروائية⁽⁶⁸⁾،
فيرى أن محاكمة الأدب بالمقاييس السياسية يعطل إدراك ما في هذه الأعمال من إبداع،
لذلك احتار أن يُحكم ذوقه goût الخاص في دراسة الرواية، ويسمى نفسه في ذات
الوقت دغماتيا، في الوقت الذي نجده فيما بعد مباشرة ينتقد الدغماتية dogmatisme
الماثلة في النقد السياسي⁽⁶⁹⁾، ولعل حيرته هذه راجعة إلى أن ما كان يهمه من دراسة
الرواية هو بعض الأفكار الملحة idées obsédante الماثلة في بعض النصوص، لذلك
نساءل: كيف يمكن للروائي المبدع أن يبقى سجيناً لفكرة واحدة لا يجد عنها؟ "مق
نشأت هذه الفكرة؟ ولماذا بُنيت بكل هذا الروسخ؟ وما الذي يجعل الإنسان يتصنع لخمعة

⁶⁴ - المرجع السابق... ص: 8.

⁶⁵ - المرجع السابق... ص: 8.

⁶⁶ - المرجع السابق... ص: 9.

⁶⁷ - المرجع السابق... ص: 9.

⁶⁸ - غالب هلسا: "قراء في أعمال: يوسف ادريس - جبرا إبراهيم جبرا هنا مينا..." دار ابن رشد (دون

سنة الطبع).

⁶⁹ - المرجع السابق... ص: 6، 11.

فكرة كهذه⁷⁰، مثل هذه الأسئلة الفلسفية حول نشوء الأفكار تعجز التصورات الطاهرة الإجابة عنها، لذا يجد الناقد الموضوعاتي مرراً كافياً لاستخدام مجموع رصيده المعرفي إلى جانب دوقه الخاص في التحليل، وهذا ما يفسر لجوءه - كما أشار هو نفسه في المقدمة⁷¹، إلى أعوار الماصي الطغوي للبحث عن جذور تُكوّن الفكرة في الروايات المدروسة، وهو ما يُقرّب هذه الدراسة من الأعمال النقدية لشلار الذي كان كما رأينا أحد رواد النقد الموضوعاتي في العرب⁷².

وأخيراً يمكن أن نعتبر دراسة سمر روهي الفصل المطولة وهي بعنوان "ملاحم في الرواية السورية"⁷³ تويماً في إطار ما يسمى النبوية الموضوعاتية، لأنه تنبأ في تصوره المنهجي - من خلال المقدمة - ما سماه المنهج التفسيري *méthode explicative*، وهو منهج دعا إليه خلدون الشمعة مستفيداً من التنوعات المذهبية التي كانت حاضرة في الثقافة الانجلوسكسونية. ويفضي هذا المنهج أن يُعيد الناقد بناء رؤية المبدع وتجربته اعتماداً على المعطيات النصية وحدها⁷⁴، ومن هنا تأتي الملاحم "الببوية".

إلا أن سمر روهي الفصل طَعْم هذا المنهج بما سماه "المنهج الفلسفي" *méthode philosophique* ولا نفهم من معنى هذا المنهج إلا أنه مناقشة الأفكار والآراء والتأملات التي يتصنها العمل الأدبي. وهذا يساعد في بطره على تقديم نظرية كلية عن النص الروائي فهل يُقصد بالنظرية الكلية رؤية العالم *vision du monde* لا ندري على وجه التحديد، لأن الناقد لا يضيف مريداً من التوضيحات في هذا الشأن. ونحن هنا نكتفي بوصف الجانب النظري في الكتاب أساساً، ما دام صاحبه قد أعلن عن منهجه الشبّع بهذا الشكل التركيبي الذي نراه يُطعّم مرة أخرى بما سماه الناقد مفهوم النص في النقد الببوي. وإلى جانب ذلك كله يقر باستخدام الذوق الخاص من أجل سير المصاميم أولاً وتحديد لُبّة الشكل ثانياً⁷⁵.

⁷⁰ - المرجع السابق ... ص: 7.

⁷¹ - المرجع السابق ... ص: 9.

⁷² - انظر إشراقتنا المتكررة ليهشام في القسم الأول من هذا الكتاب.

⁷³ - صدر الكتاب عن منشورات اتحاد الكتاب دمشق 1979.

⁷⁴ - انظر ما قاله بييل مليمول عن منهج خلدون الشمعة التفسيرية في كتابه: "مساهمة في نقد النقد الأدبي" دار الطليعة بيروت ط 1 1983 ص: 63.

⁷⁵ - سمر روهي الفصل: ملاحم في الرواية السورية ص: 7- 8.

يتبين لنا إذن أن استخدام "التفسير" والتأمل الفلسفي وتحديد المضامين والبيات والذوق، كل ذلك يقود التصور أولا إلى التعددية المهيمنة وثانيا إلى التركيز على معالجة الأفكار، وهما حاصيتان تميزان المعالجة الموضوعاتية للنصوص الأدبية دائما كما رأينا، وأن تكون الدراسة مُطعّمة بالبعد البيوي، فذلك لا ينفي عنها أبدا صفة الموضوعاتية وقد تبين لنا في مدخل هذا الفصل أن النيوية الموضوعاتية كانت اتجاها معروفا في النقد الغربي أحدث تطورا ملحوظا في الممارسات النقدية المتأثرة بأفكار هوسرل الظاهرية

إن استخدام مفهومي التفسير والتأويل، يقدمان الدليل أيضا على موضوعاتية منهج الناقد. ومعلوم أن بعض النقاد الغربيين قد حددوا في واقع الأمر تحت عنوان نقد التأويل (= الهرمينوطيقا herménéutique) مهمتي التفسير والتأويل معا في مرحلتين وهما: تحديد المعنى الحرفي، ثم بعد ذلك بلوغ المعنى الحقيقي. وعندما يتم إنجاز المرحلتين تتحدد الغاية من الفهم والتأويل، أي امتلاك المعرفة بتصورات المؤلف والتمثلات assimilations التي كونها في ذهنه والأفكار العامة التي لها استوعب العالم، وعن طريق هذا يمكن الوصول إلى المعلومات الدالة وتحديد الآراء والمذاهب⁷⁵. وقد سبق معارضة العلاقة بين النقد التفسيري والهرمينوطيقا والاتجاه الفلسفي الظاهري الذي يُعَصِّرُ الخلفية النظرية التي يبنى عليها النقد الموضوعاتي

* * *

هذا عن الخلفية النظرية للنقد الروائي والشعري الموضوعاتي كما تبين أساسا من خلال المقدمات والتأملات النظرية في مجموعة من المؤلفات التي رأينا أنها تقتل هذا الاتجاه وقد تبين لنا أن غالي شكري كان يمثل الريادة في هذا الجانب، بل إنه لا يزال يمثل في نظرننا نموذجاً فدا لممارسة النقد الموضوعاتي، لذلك سنتناول كتابه "المتنصي..." نموذجاً في الجانب التطبيقي حتى نتبين عن قرب طبيعة التعامل الموضوعاتي المباشر مع النصوص الروائية العربية على أنها منحصر على تقديم نموذج للتحليل فيما يخص تطبيق الموضوعاتية البيوية في الشعر حتى تكتمل لدينا نسيا صورة تطبيق هذا المنهج في العالم العربي.

⁷⁵ - النظر كتاب "النقد التاريخي" لجماعة من النقاد، ترجمة عبد الرحمن بنوري دار النهضة العربية، القاهرة 1963، ص: 119

2- الجانب التطبيقي

• هي النقد الموضوعاتي للرواية

أشرنا عند الحديث عن الجانب النظري أننا سنتناول في التطبيق كتابا يمثل النقد الروائي الموضوعاتي في العالم العربي تمثيلا نموذجيا، وهو كتاب: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ⁽⁷⁶⁾، د. د. غالي شكري. وبحكم أن الكتاب يخلو من أية مقدمة منهجية، فإننا سنحاول أن نستخلص بعض الجوانب النظرية في الجزء التطبيقي الأول من التحليل، من خلال بعض الإشارات الواردة ضمن متن الكتاب، أي في تصاعيف الممارسة النقدية نفسها:

- الأهداف

لا يحدد الناقد أهدافه قبل أن ينتقل إلى الممارسة النقدية، لأنه لم يضع لمؤلفه كما قلنا مقدمة منهجية، وهو لذلك لم يلزم نفسه بأي تحديد منهجي واضح، غير أن أي كاتب، مهما حاول أن يخفي أهدافه، فإنه لا يلبث أن يعلن عنها من خلال الممارسة. وقد لا يرى ضرورة أن تكون هذه الأهداف محددة بدقة، خصوصا عندما يتعلق الأمر بتحليل نقدي يستفيد ضمنا من مناهج متعددة.

ويبدو أن الناقد قد حدد هدفا عاما منذ أن وضع عنوان كتابه، وهو عنوان ذو طبيعة موضوعاتية واضحة، فالناقد سيبحث عن صورة المنتمي⁽⁷⁷⁾ في أدب نجيب محفوظ الروائي. وهذا تأكيد لما قاله سابقا في كتابه العنقاء الجديدة: "و قد دأبت منذ بداية حياتي الأدبية تقريبا على أن أختار قصة ما: أناقشها أحيانا من خلال كتاب واحد (كـنجيب محفوظ أو توفيق الحكيم أو سلامة موسى... الخ"⁽⁷⁷⁾).

هناك فقط بعض الجوانب النظرية العامة التي يمكن اعتبارها علامات كاشفة ودالة على الارتباط بالنقد الظاهراتي الموضوعاتي الذي يأخذ بفكرة أن القضايا التي يتورها

⁷⁶ - صدر عن مكتبة الزناري ط. 1، 1964، وهي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة.
- سنلاحظ أن هذه التهمة، رغم أنها من القضايا الأساسية، إلا أنها في الواقع تتضمن تحت تيمة شمولية، وهي تيمة المأساة. وسيتبين لنا ذلك فيما بعد في سياق تحليل هذا الكتاب...

⁷⁷ - غالي شكري العنقاء الجديدة دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط. 1، 1977، ص: 6.

المدع في أعماله الروائية خاضعة لتخطيط مسبق من قبله. ويكفي تحليل الإبداع لكشف معالم هذا التخطيط ويرى في هذا الصدد أن المأساة التي يعبر عنها نجيب محفوظ من خلال رواياته خاضعة لتخطيط ذهني schématisation mentale (ص 104)، لذلك يصح في اكتشاف العلاقات القائمة بين جميع الروايات على اعتبار أنها تمحص لذلك التخطيط وجميع المقارنات التي أجراها الناقد بين روايات محفوظ تستند إلى هذا المبدأ⁷⁸، أي مدد التخطيط الواعي المستق لجميع القصايا التي يثورها الكاتب في أعماله. ولقد تبين بوضوح كامل إيمان الناقد بهذا المبدأ من خلال الاستفادة من الأقوال الخاصة للروائي بحيث كان يطابق بين رواياته الواعية وما هو مغرر عنه في أعماله الروائية، بل إن كل قسم من الدراسة يتصدر برأي أو قولة لنجيب محفوظ تعطي منذ البداية تفسيراً لكل القصايا التي يُريد الناقد مناقشتها⁷⁹. وعندما توصل إلى اكتشاف العلاقة القائمة بين أربع روايات لنجيب محفوظ وهي: (القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - بداية ونهاية)، رأى أن الارتباط الملحمي القائم بينها يُسُح من تصور الصان لطبيعة المأساة (ص: 176) وهكذا يُصبح وعي الروائي متحسداً في أعماله، وليس على الناقد إلا أن يعمل على اكتشاف مظاهر تجلياته في النص.

ولقد كانت هذه الفكرة بالذات أحد المطلقات الأساسية للنقد الظاهري فقد أشار "ماجوليولا" في معرض حديثه عن النقد الظاهري إلى رأي "ميرلوبونتي" القائل بأن "الكلام إسقاط عبي للشخص بأكمله"⁸⁰، ويعبر ماجوليولا أن العلاقة قائمة دائماً بين المدع وإبداعه في تجسيد ما سماه بالأنماط التجريبية modes expérimentales داخل العمل الأدبي⁸¹. ولا نعتقد أن غالي شكري قد تلقى هذه المعلومات من تعاليم النقد الظاهري الغربي ولكنه دون شك توصل إلى ذلك بشكل ضمني من خلال موسوعته الثقافية والمعرفية ونرجح أنه قد لا يكون هو نفسه امتلك الوعي بجميع عناصر تصوره النهائي، ولما بدلا على ذلك إعماله للتوصيحات النظرية فيما يخص أهدافه في مجموع نتاجاته النقدية تقريباً.

⁷⁸ - غالي شكري "المتنبي" - انظر أمثلة على هذه المقارنات في الصفحات التالية: 117، 190، 273، 283، 284.

⁷⁹ - "المتنبي" - ورد ذلك في بداية كل فصول الدراسة انظر: صفحات 7 - 71، 297 - 287.

⁸⁰ - ماجوليولا، "المتنبي" الظاهري للناقد - ترجمة عبد التّاح النّبيدي. مجلة فصول عدد 3 1981 ص 186.

⁸¹ - ص 2.

ولعله تبين لنا منذ مدخل هذا الفصل أن المنهج الموضوعاني ليس مدرسة واحدة قائمة بذاتها، وإنما هو شتات من التأثيرات المتعددة، كما أن علاقته بالمنهج النقدي الأخرى قائمة في كل اتجاه. لذا نستطيع القول بأن ظهور هذا المنهج في النقد الروائي العربي لا يعود دائما إلى تأثير خارجي محدد بل يمكن اعتباره غالباً نتاج التفاعل التي تفاعلت فيها العناصر النقدية العربية التقليدية بما فيها من مبركات حسنة وذوقية مع شتات من العناصر النقدية الغربية مأخوذة من المناهج المحددة بشق أنواعها (سوسولوجية، نفسية، وجودية وبنوية. الخ).

لذلك فعندما نعتقد مقارنة بين الخطوات المنهجية التي يمضي في اتجاهها التحليل النقدي عند هذا الناقد وبين بعض معالم المنهج الموضوعاني كما ظهرت في الغرب، فإننا نريد من وراء ذلك إصفاً بعض الاستجاء على ممارسته النقدية بفهمها في ضوء ما يمكن أن يفسر طبيعتها الخاصة. وسلاحظ تماثل الممارسة النقدية عند غالي شكري مع صورة المنهج الموضوعاني العربي في كثير من الجوانب، كما نلاحظ تميزها أيضاً في جوانب أخرى. وهذا ما يعطي لممارسته النقدية بعض مشروعيتها وقيمتها العلمية على السواء.

وإذا كان الهدف الذي ذكره الناقد هو تحديد صورة المنهج في الرواية من خلال المادح التي تصورنا نجيب محفوظ، فإننا عندما نصبح التحليل نجد هذا الهدف يتوسع ليشمل معنى المأساة⁽⁸²⁾ في روايات هذا المبدع ودخل هذا الموضوع الأساسي تفرع الثيمات الصغرى ويتم توليدها في كل لحظة. ويصح الناقد لنفسه كل الأدوات الإجرائية المنهجية التي تساعد في مهمته. وسلاحظ فيما يأتي من أجزاء دراسته لكتابه "المفتمني" أن الناقد يستخدم جميع إمكانيات المناهج الأخرى، ابتداء من التحليل التاريخي في شكل الاستعادة من سيرة المبدع مروراً بالسوسولوجيا، بما فيها اتحاد الموقف الإيديولوجي المباشر، إلى استخدام أدوات المنهج النفسي هذا إلى جانب استخدام المعارف الفلسفية المتعلقة في الوجودية بشكل خاص والمعارف الحصارية وخاصة تاريخ الأدب. ولعلنا نذكر ما أوردها في مدخل هذا الفصل حين بينا ميل النقاد الموضوعانيين الغربيين أيضاً إلى

⁸² - يناقش الناقد مفهوم المأساة بشكل عام من خلال جميع أصول الدراسة. رغم أنه يخصص الفصل الأول فقط لسورن بيل مباشرة على هذا المفهوم. انظر ص: 5

توظف المعارف الشخصية، وذلك من خلال عرضنا لرأي "روحيه فايلول" حول موسوعية الناقد الموضوعاتي⁸³.

- المتن

نشير أولا إلى أن دراسة الناقد لا تقتصر على روايات نجيب محفوظ بل تعداها إلى تناول بعض النماذج القصصية القصيرة لنفس الكاتب. غير أن ما يبرر تناولنا لكتاب "المتن" بالدراسة، هو أن الجزء المخصص فيه لدراسة القصة القصيرة لا يشكل إلا قسما يسيرا من مجموع هذا المؤلف⁸⁴، كما أن إلغاءه لا يُعرقل أبداً وضع صورة كاملة عن المنهج المتبع في التحليل، لأن نفس الأدوات المستخدمة في دراسة المتن الروائي تم تشغيلها أيضا في دراسة متن القصة القصيرة.

وفي ضوء هذه الإشارة سنحاول تحديد طبيعة المتن الروائي المعتمد في الكتاب. وما يخلطه من إحالات على نصوص أخرى. ونميز في ذلك بين:

1. المتن المحوري، ويتكون من روايات نجيب محفوظ، ويتم تناولها في الكتاب بالترتيب التالي:

2. الثلاثية وتضم كما هو معروف ثلاثة أجزاء: بين القصرين، قصر الشوق والسكرية. ويخصص الناقد مجموع الفصل الأول لدراساتها، من ص: 5 إلى ص: 70

3. القاهرة الجديدة: - خان خليل - زقاق المدق - بداية ونهاية - السراب. وندرس كلها في الفصل الثاني الذي يمتد من ص 71 إلى ص 196.

4. في الفصل الثالث يعود الناقد إلى دراسة أغلب الروايات السابقة بالإضافة إلى

روايات أخرى وذلك حسب الترتيب التالي: القاهرة الجديدة - خان الخليلي - بداية ونهاية. - الثلاثية (مع التركيز على جزءه: السكرية) - أولاد حارتنا -

اللعن والكلاب - السمان والخريف. ويمتد هذا الفصل من ص 197 إلى ص 286.

5. المتن الموازي: ولم نستخدم عبارة المتن الثانوي أو الفرعي مثلما فعلنا في السابق، لأن الروايات والنصوص الإبداعية التي نعرض لها غالبا شكري هنا هي روايات غربية

⁸³ انظر: R. Fayolle. La critique littéraire A. Colin 1964. p: 176. ونمطر القسم الأول من كتابنا هذا

⁸⁴ هذا الجزء يشمل الفصل الرابع والأخير من الدراسة. وهو بعنوان: رؤيا الثورة الأدبية، ويمتد من ص 289 إلى ص 345

ولذلك وضعها في موازنة نصوص المتن الخوري الروائي العربي بسبب التماثل وتأخذ النماذج الروائية الغربية في بعض الحالات حيزاً هاماً في التحليل والمقارنة معلماً هو الحال في تحليل ومقارنة ثلاثية نجيب محفوظ، مع ثلاثية سارتر: "دروب الحرية"⁸⁵، والقيام بنفس الشيء بين اللص والكلاب و"الغريب" لألبير كامو (ص: 262 - 264)، وأخيراً المقارنة بين رواية السمان والخريف ورواية "المثقفون" لـ: سيمون دوبوفوار (ص: 284 - 285). على أن المتن الموازي يشمل عدداً آخر من الروايات والنصوص المسرحية توضع دائماً في مواجهة نصوص المتن الخوري كـ بعض روايات بالزاك (ص: 29) ومسرحية "ممينز واين" ليرنارد شو (ص: 170) وبعض مسرحيات توليق الحكيم (ص: 248 - 249)، ومسرحيات شكسبير (ص: 191). وكثيراً ما تتحول بعض نصوص المتن الخوري إلى متن مواز عندما تقارن الروايات العربية مع بعضها البعض؛ كالمقارنة مثلاً بين: خان الخليلي، والقاهرة الجديدة (ص: 117)؛ فبعد أن كان النص الروائي الثاني محورياً في بداية الفصل الثاني تحول إلى متن مواز عند الانتقال إلى دراسة رواية خان الخليلي في نفس الفصل. وقد سار السائد على نفس الوتيرة في معظم الكتاب⁸⁶.

الممارسة النقدية

لاحظنا سابقاً - سواء من خلال مدخل هذا الفصل أم من خلال كلاماً عن الجانب النظري للمصباح الموضوعاتي في العالم العربي أم عند محاولة التعرف على ملامح التصور المهجي عند عائٍ شكري - أن هناك فقرة نظرية عاماً عند أغلب من تناولوا تحليلاً يمكن أن يدرج في حانة المصباح الموضوعاتي. ولعلنا نذكر أيضاً ما لاحظته تودوروف بصدد كلامه عن القاد الموضوعاتيين الذين سبقوه من معاداة ملحوظة لكل ما هو نظري⁸⁷، لهذا تبقى الممارسة النقدية هي وحدها الجانب الأساسي بالنسبة لهذا المنهج. وسنركز عملنا في هذا الجزء من الدراسة على تتبع خطوات الممارسة النقدية عند عائٍ شكري معتمدين على الوصف أساساً والتقييم المستندين بمهجة البحث في العلوم الإنسانية التي

⁸⁵ - يمكن تتبع هذه المقارنة عبر الصفحات التالية من كتاب المنفى: 9 - 13 - 18 - 28 - 64.
⁸⁶ - انظر على سبيل المثال، المقارنة بين القاهرة الجديدة، و خان الخليلي و زقاق العلي: ص: 190 و بين المسكوبية، و السمان و الخريف ص: 283 - 284. و بين أولاد حارتنا، و اللص و الكلاب ص: 273.
⁸⁷ - انظر قوله تودوروف المثبتة في مدخل هذا الفصل، وتتعلق بالطبيعة المردية للنقد الموضوعاتي وبجانب الوحدة المنهجية، و هي مأخوذة من كتابه: Introduction à la littérature fantastique, Seuil, 1974 P. 104.

فصلنا القول فيها في الفصل الأول من هذا الكتاب، وهي تحت عنوان "في المنهجية العامة فنقد النقد". وإذا كانت دراعي محاسبة الناقد على مدى سلامة التطبيق واحترام الحطة، تَسْقُطُ بسبب غياب التصريح بالمنهج في مقدمة الكتاب⁽⁸⁸⁾، فإن الدراسة التي نقوم بها تبقى غالباً في حدود تتبع الممارسة نفسها مع محاولة تَلَمُّس ما قد يكون فيها من انسجام ضمني أو عدم انسجام، دون إفعال الخصائص التي توضح انتماء هذه الممارسة النقدية إلى المنهج الموضوعاتي. وسوف نستأنس هنا فقط بالمقارنة بين ما أنجزه غالي شكري وبين مختلف صور الإنجاز النقدي الموضوعاتي في العالم العربي.

أ- الوصف:

إن طبيعة المنهج الموضوعاتي - بحكم اهتمامه، قبل كل شيء، بتيمات الإبداع الروائي - وصيفة بالدرجة الأولى، لأن منطلق الناقد يقتضي بالضرورة أن يتعرف على الوحدات الدلالية الرئسية للعمل الأدبي. وهذا يقتضي أيضاً أن يتعامل مباشرة مع النص، غير أن واقع الممارسة النقدية المتعددة أشكالها بين ناقد وآخر، يُظهر أن الالتزام بالدراسة الوصفية إلى نهاية التحليل لم يكن إجراء ثابتاً في جميع الممارسات وقد لاحظنا كيف أن النقاد العربيين أنفسهم كانوا يجدون ذريعة ما في كل لحظة لإخراج التيمات المستنبطة من النص إلى عالم أرحب، مستفيدين من موسوعيتهم الثقافية ومن بعض ظلال المباح التي تُدعى خارجة مثل المنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، هذا إلى جانب الاستعادة العامة من التاريخ، وتاريخ الحضارة بشكل خاص.

سلاحظ تفاوت حضور الوصف بين قسم أول من الدراسة وقسم ثان، بحيث تطلب في القسم الأول مناقشة التيمات التي يستخرجها الناقد من تلقاء نفسه، أي من خلال قراءته الذاتية لبعض النصوص الروائية. وهذا ما يعني أنه يضع تلك التيمات باعتبارها قضايا مُسلم بها، ولا يلجأ الناقد مثلاً إلى إثبات وجودها نصياً من خلال الروايات نفسها، لذلك نراه يدعو القارئ مباشرة إلى القبول بوجودها الفعلي كمحاور رئيسية تحكم مسار الروايات المدروسة، كما يدعو في نفس الوقت إلى تتبع ماقشته لهذه التيمات، ليس في ضوء المعطيات النصية، بل في ضوء أصول موجودة خارج النصوص

⁸⁸. تشير هنا إلى غياب المنهجية أو المطة النظرية من الكتاب، وهذا لا يعني أن يتحقق بعض الانسجام في الممارسة، و سعالج هذا الموضوع فيما بعد.

برامها ماثلة في تاريخ الحضارة وتاريخ الفكر عموماً. وهذا ما يعني أن الكاتب يقوم بحلولة فكرية في نطاق المعارف العامة دون التقيد بموضوعه المحدد وهو دراسة نصوص روائية بعينها هذا ما قد يقضي بنا إلى الاعتقاد بأن النقد الموضوعاني كان سواء في الغرب أم في العالم العربي شكلاً أولياً لهذا لانطلاق ما سمي فيما بعد بالنقد الثقافي critique culturelle.

هذا الميل نحو المعرفة الثقافية والحضارية العامة يعتمد من بداية الكتاب إلى حدود الصفحة: 208، وبعد ذلك يبدأ تغليب مناقشة التيمات في ضوء النصوص الروائية، إذ ملاحظ حضوراً للمقطعات النصية، إما من خلال إعادة تلخيص أجزاء من الرواية أو من خلال الاستشهاد بفقرات منها. وعلى العموم يتعلب الوصف الداخلي الدلالي والحديثي في هذا القسم⁸⁹.

ويُهمَل الوصفُ بشكل واضح دراسة الجوانب الفنية والفنية للأعمال الروائية المدروسة. فليس هناك وقوف على المكونات الحكائية المعروفة مثل: الرؤية السردية، الحوار، الزمن كـفنية، المكان، الشخصية من حيث بناؤها الفني. هناك فقط كلام عن مفهوم البناء، غير أنه ليس دالاً على بناء الشكل السرد بل يتجه فقط نحو توصيف البناء الدلالي. يتحدث عالي شكري مثلاً عن البناء التراجيدي لبعض روايات نجيب محفوظ ليُوصد العلاقات بين التيمات التي تؤسس البنية التراجيدية دون أن يعرض لمساهمة المكونات الحكائية الشكلية في صنع المدلولات التراجيدية.

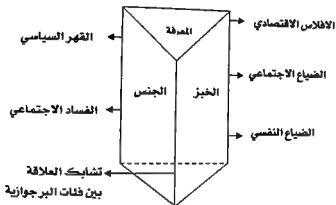
ونكتفي هنا بتقديم مثال غموضي حول هذا الجانب، مع محاولة إثبات طبيعة الوصف الدلالي وتركيب الناقد على معالجة البناء التراجيدي من زاوية نظر تيمانية خالصة. "البناء التراجيدي للقاهرة الجديدة بناء معماري: الصباغ هو أرض المساحة. الزاوية الأولى في البناء هي التوازي المحكم بين الضياع الاقتصادي، والضياع النفسي. الزاوية الثانية هي التوازي المحكم بين القهر السياسي والفساد الاجتماعي. الزاوية الثالثة هي تشابك العلاقة بين الفئات البرجوازية المختلفة. جذراً البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث هي الخبز والجنس والمعرفة، والبناء هو مأساة الحرية" (ص: 114).

⁸⁹ - نستطيع أن نلاحظ حضور النصوص الروائية المكثفة، إما من خلال المناقشة الموضوعية السطحية، أو من خلال إعادة سرد الأحداث الروائية بأسلوب جديد في الصفحات التالية: 208 - 211، 225 - 228، 249 - 251، 270 - 272، 278 - 282، ولم نأخذ هنا إلا النماذج البارزة والمطلوبة.

ويبدو واضحاً أن الوصف هنا يتخذ صورة محايدة للنص الروائي، إلا أنه يظل دائماً محصوراً فيما يسمى بـ "شكل المحتوى" *forme de contenu* لا شكل التقنيات الروائية.

إن انشغال الوصف بالحقل الدلالي يتلاءم مع طبيعة التحليل الموضوعاتي. ولكي نتبين المظهر "الصوري" للوصف الدلالي في عمل الناقد من خلال المثال المقدم سلفاً، نعطي لهذا المثال صياغته الصورية *Formelle* المجددة في تقسيماته:

البناء المعماري لأساسة الحرية في رواية "القاهرة الجديدة" وفق تصور غالي شكري



هكذا يتبين أن طابع المعالجة الموضوعانية استوعب عد الناقد جل أشكال الدراسة الوصفية، وذلك بتبليغ الجانب الشكلي في الأعمال المدروسة، وخلق بديل وصفي آخر هو ما سميناه شكل المحتوى *forme de contenu*، وهو مجرد تحليل بنائي صوري يهتم بالأفكار والدلالات والمواقف لا بالبناء التقني للرواية. وسيتبين لنا عند الانتقال إلى حصر مستويات الممارسة النقدية، كيف أن الناقد كان على الدوام يُشكِّلُ المضامين عن طريق تحويلها إلى صيغ ترتبط فيما بينها بعلاقات متعددة الأوجه: علاقة تناقض *relation de contradiction* أو علاقة تكامل *relation de complémentarité* أو علاقة

السببية relation de causalité أو علاقة التناظر relation de correspondance.

وسنوضح هنا أهم أشكال الممارسة النقدية كما جاءت في كتاب النسي. وأولها: معالجة النصوص الروائية لتجيب محفوظ من حيث هي منذ البداية مجرد مستودع للأفكار والمشكلات والقضايا. وهذا الجانب يمثل محور المعالجة النقدية الموضوعاتية في الكتاب. وحول هذا المحور نجد الناقد يتكئ على بعض المناهج الأخرى المعروفة كعلم الاجتماع الأدبي والنقد التاريخي والنقد النفسي كما رأينا سابقا. يُضاف إلى هذا كله استخدام تاريخ الحضارات، والفلسفة الوجودية existentialisme بصورة خاصة، ثم المعارف الشحيحة العامة مع اللجوء إلى المقارنة. ونوضح، بالاعتماد على معطيات نصية من كتابه كل جانب على حدة، مع محاولة الاختصار والتركيز:

- المعالجة الموضوعاتية:

و يتبع فيها الناقد كل التيمات التي تصادفه في الروايات المدروسة. على أنه يميل دائما إلى حصر التيمات الكبرى، وبعد ذلك يتغلغل في التفاصيل. وإذا كان حصرُ التيمات الكبرى يخضع عادة لتحطيط واضح، فإنه من الصعب أحيانا ضبط شبكة العلاقات التي يقيمها الناقد بين مختلف التيمات الجزئية. ولعلنا قدمنا في جانب الوصف سابقا توضيح مثال يتحقق فيه بعض الانسجام، عندما وضعنا خطاطة البناء الموضوعاتي لرواية القاهرة الجديدة كما تصوره الناقد. غير أننا نحاول هنا تقديم مثال آخر عن طريقة الناقد في اكتشاف وصياغة التيمات اعتمادا على تحليل دلالي في المقام الأول. وسوف لن نجد دائما ذلك الترابط المنطقي الذي ظهر في المثال السالف، ولكننا سنكتفي بتسجيل التيمة الكبرى وما يرد بعدها في التحليل من تيمات صغرى تخضع كل مجموعة منها لعلاقات اعتباطية في الغالب ومنطقية أحيانا. وسلاحظ من خلال المثال التالي كيف أن التيمات الكبرى ترتبط بعلاقات منطقية دلالية، في حين تفقد مثل هذه العلاقات بين مختلف "التييمات" الصغرى، لأن وصفها في الكتابة يعتمد على كل ما يحشره الناقد من سبل كلامي يمضي في كل اتجاه دون أن يتمكن الناقد من اختزاله دائما في صيغ منطقية مركزة. أنه يقترح عشرات الفرضيات مع مجالات شتى لاثباتها بالوسائل الكلامية التي نخرج فيها العناصر العاطفية والحسية بالعناصر المنطقية. وتسعصي نتائجه دائما على كل محاولة للتحديد أو ضبطها. أما المثال الذي تقدمه فهو مأخوذ من الصيكنك

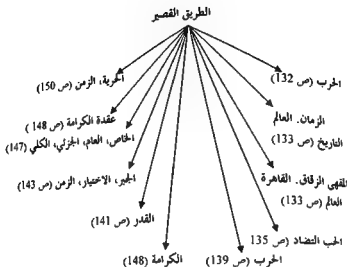
الموصوعيّ *déconstruction thématique* الذي قام به غالي شكري لرواية "زقاق المدق": لقد اعتبر أن هذه الرواية تخضع - مثلها في ذلك مثل "القاهرة الجديدة" وخان الخليلي⁹⁰ - لتيمة كبرى سماها ملحمة السقوط والانهار. غير أن كُلاً رواية، لها، إلى جانب ذلك، تيمتها الكبرى المهيمنة، وهكذا تنظم الروايات الثلاث على الشكل التالي⁹⁰:



وللاحظ وجود رابط مطقي دلالي واضح عبر العلاقات بين هذه التيمات المختلفة؛ فالسقوط والانهار تلخيص للصباغ والطريق القصير. ومع أن هذه التيمات ليست كافية الدلالة على المعنى المقصود، إلا أن القارئ يمكن أن يجد لها تفسيراً في محزومه الثقافي، لأن اختزال الطريق في كل الأعمال يؤدي إلى الفشل.

وعندما ينتقل الناقد إلى التيمات الصغرى، فإنه يخلق بينها علاقات متباينة عن طريق سلسلة كلامية يختلط فيها المنطقي بغير المنطقي، أي أنه يخلق سطوة الخاص ويستغل من تيمة إلى أخرى أو من مجموعة إلى مجموعة أخرى من التيمات دون أن يشعر بالحاجة الدائمة إلى الربط المطقي، وهكذا يجد مثلاً أن تيمة "الطريق القصير" في رواية زقاق المدق تنضم مجموعة من التيمات موزعة على الشكل التالي:

⁹⁰ - يقدم الناقد تلخيصاً لهذه العلاقات في كتابه: (المفتنم)، ص: 132



ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن مجموع هذه التيمات ينضوي تحت ما سماه الناقد الموضوعاني الفرنسي جان بيير ريشار "أحوال الوعي" و"مضامين الوعي"⁹¹، ونستطيع هنا أن نرُدَّ جميع هذه التيمات إلى ما يُقابلها من عناصر مضامين الوعي أو عناصر أحوال الوعي⁹²:

أحوال الوعي			
الفس بوصفها فاعلا	الأحداث	الاغيار	الأشياء الكائنات الطبيعية
×	الحرب	×	العالم

⁹¹ - أنظر تفصيل ذلك في مدخل هذا الفصل.

⁹² - نضع علامة × عند خلو الخانة من تيمة تقابل عنصرا من عناصر أحوال الوعي أو مضامين الوعي. ولا نثقت في الخانات الأخرى إلا مرة واحدة كل تيمة تتكرر عند غالي في المشجر أعلاه، ونقصد بذلك ما يتكرر مرتين. أما: للكرامة، وعقدة الكرامة فلا يعتبرهما تيمة واحدة. وقد قلنا ذلك لاحقا. أنظر الهامش الموالي.

مضامين الوعي						
الادراك	المعرفة	الإرادة	الافعال	الزمن	المكان	الخيال
x	التاريخ النضاد الجزئي الكلبي الخاص العام	الكرامة الاختبار	الحب عقدة الكرامة(*)	الزمن	المقهى الزقاق القاهرة	الجبر القدر(**)

إن كل محاولة - مع ذلك - لإخضاع التيمات الصغرى إلى نظام تسلسلي منطقي تتداعى بسبب الانتقالات العشوائية من فكرة إلى فكرة ومن صيغ موضوعية إلى أخرى. والناظم الوحيد في مناقشة هذه التيمات الصغرى هو السرد وليس السببية، ومن المفيد أن نعيد هنا ما قاله تودوروف "بصد النقد الموضوعاني الأوروبي الذي ساد قبل محاولته هو؛ إذ نكاد نجد في كلامه وصفا دقيقا عاتما لتحديد خصائص الممارسة النقدية الموضوعانية التي سار عليها هنا "غالي شكري":

"النقد السردى يتبع خطا أفقياً، ينتقل من تيمة إلى تيمة، ويقف عند نقطة تبدو تقريبا اعتباطية. أما التيمات، فهي أيضا تقترب من أن تكون مجردة، إنما تشكل سلسلة لا متناهية. ويختار الناقد بالصدفة تقريبا - مثله في ذلك مثل السارد - بداية ونهاية حكيمة"⁽⁹³⁾.

لقد دافع غالي شكري بحماس وعمق أحيانا عن النقد الصوري critique narrative الذي يتلاءم مع أدب القضايا واعتبر أعمال نجيب محفوظ نموذجاً لذلك، كما نظر إلى الأفكار كمحور رئيسي في مثل هذه الأعمال التي لا تبرهن في رأيه على قصة من القضايا، وإنما تعمل فقط على تجسيدها. لذلك فالناقد لا ينبغي أن يتوجه إلا إلى هذه

* ميزنا تيمة الكرامة عن تيمة عقدة الكرامة، لأن الكرامة عندما تتحول إلى عقدة تفقد صفتها الإرادية و تصبح حالة مرضية نفسية. وهذا ما جعلنا ندرجها في خانة الانتعاش.

** يمكن إدراج تيمتي للقدّر والجبر في خانة المعرفة غير أن ما قصد بهما في الدراسة النقدية تفسير ما هو والمضى بما هو عيب.

⁹³ - T. Todorov · Introduction à la littérature fantastique p · 104

القضايا (النيمات) المجمدة فيستخرجها ويعتبرها محورا رئيسيا. وفي هذا الصدد ميز بين ما سماه أدب القضايا وأدب الاتجاهات والتيارات والمذاهب الفنية والفكرية التي تستهدف في نظره إثبات صحة قانون ما، مثل أعمال "إميل زولا". أما "ثلاثية" نجيب محفوظ فهي في رأيه تنتمي إلى النوع الأول، أي إلى أدب القضايا الفكرية الذي لا يبرهن على شيء، وإنما يلور مشكلة أو أزمة ما، لا تستهدف [الرواية] تحليلها بقدر ما ترمي إلى تجديدها وربما تتضمن عبر السياق أدلة اجتماعية أو براهين تاريخية أو ما يشبه التجارب العلمية، ولكن هذه كلها تأتي كشيء ثانوي إلى جانب القضية أو الأزمة الرئيسية⁽⁵⁴⁾.

ونعتقد أن غالي شكري هنا أدرك خاصية جوهرية في معظم أعمال محفوظ الروائية والقصة وهي الحياد في عرض المواقف والتصورات، فسارده لا يتورط في كشف مواقفه بل يترك القارئ حائرا في تحديد ما هو الموقف الذي يريد الكاتب من وراء سارده العبر عنه. ورغم أن معظم أعمال نجيب محفوظ كانت مبنية بالطريقة الواقعية التي يكون السارد فيها عارفا بجميع الشخصيات ومدركا لجميع الأسرار، فإنه ترك لدى معظم قرائه دائما حيرة تتعلق بما هو موقفه الخاص أمام تعدد المواقف وتصاريفها في عوالمه الروائية؟ ولقد وعى غالي شكري حقا أن نجيب محفوظ كانت غايته غالبا معرفية، إذ عملت رواياته على توعية الناس بالواقع الاجتماعي وبالأفكار والقيم المختلفة أكثر مما كانت دعوات إيديولوجية أو دعابة صريحة لموقف بعينه مما هو ماثل في عوالمه الشكية، لكن الناقد كان عليه أن يبين للقراء ما هي الوسائل التعبيرية والتشخيصية والبنائية التي مكنت نجيب محفوظ من النجاح في مهمته الحيادية هذه. وكيف صور شخصوه؟ وما هي الخصائص الإبداعية التي اعتمد عليها في خلق المطابع بالحيادية في أذهان قرائه؟ وهل كان للتشكيل الرمزي السرد الذي استخدمه مثلا تأثير في هذا الاتجاه؟ وكيف أثت الأمانة واستغل القضايا الواقعية أو الرمزية التي كانت حاضرة لشخصياته؟، وكم كانت مواقف وأفكار الشخصيات متلائمة جماليا مع هذا التأثير وتلك الرؤية السردية والاسترجاعات أو الاستباقات الزمانية؟... الخ

ونرى أن غياب الإجابة عن كل هذه التساؤلات هو السبب الأساسي الذي جعل الناقد قد استغرقه تحليل الموضوعات والقضايا واستخراجها من النصوص الروائية، وكفى في هذا الصدد ببعض التحليلات الإيديولوجية الاجتماعية أو الإحالات النفسية

⁽⁵⁴⁾ غالي شكري "المنقني" (ص: 54).

والفلسفة والحضارية كعمل ثانوي مكمل للاهتمام بالموضوعات والقضايا المطروحة. وأحيانا نراه يتورط في التأويل واتخاذ المواقف والانحياز لبعض الأبطال الروائيين. وقد حاول عالي شكري أن يتعد عن أي ميل إلى التأويل حينما كان يقوم بعملية استخراج التيمات والقضايا الجسدة في روايات "تجيب محفوظ"، لكن إذا لجأنا إلى استقراء تفريبي لنوعية خاصة من التيمات المستخرجة بإلحاح مقصود من قبل الناقد، سنبين لنا أن تحليله الموضوعاتي لم يكن عاليا تماما من نية انتقائية تقف خلفها أحيانا رؤية فلسفية ما جعلها ضمنية مرجعية له. وكان أحيانا يفتن إلى أنه قد تورط في التركيز على موقف للعالم دون غيره في عمل روائي ما، فيبرر ذلك بأن العمل نفسه هو صاحب هذا الموقف، وأنه لم يكن إلا مجرد ناقل للطبيعة التيمائية التي تتميز بها الرواية. وإن استقراء تفريبي لأهم التيمات التي ألع عليها الناقد - كما قلنا - يكفي لإنشاء الإطار الفلسفي الذي يضع فيه الناقد تحليله الموضوعاتي، من حيث يعي ذلك أو لا يعيه. فَنَحْنُ تيمية كبرى هي تيمية "المأساة" تنضوي دراسته لمجموع روايات نجيب محفوظ. وعن هذه التيمية الكبرى تنفرع تيمات أخرى تتكرر كثيرا عند التحليل وقيم على مجموع التيمات الباقية. ومقدم من خلال الشجر التالي صورة تقريبية عن هذه التيمات المهيمنة في اختياراته التحليلية.⁽⁹⁵⁾



والملاحظ أن جميع هذه التيمات باستثناء تيمية "الكرامة" تمثل منظومة من المصطلحات التي تم تداولها في الفلسفة الوجودية وفي الأدب الوجودي أيضا. ولقد لاحظنا العلاقة الوطيدة التي كانت تربط الوجودية بالنقد الموضوعاتي وذلك من خلال

⁹⁵ انظر بعض الصفحات التي تتكرر أو ترد فيها هذه التيمات في كتاب "المنقضي":
 الحرية: 7، 8، 58، 59، 75، 97، 111، 141، 150، 266. الضياع: 101، 109، 111، 115، 117، 118، 122، 132، 141. الزمن: 107، 117، 118، 126، 131، 143، 150. القدر: 109، 116، 125، 126، 151، 156. الموت: 117، 121، 151، 152، 156. الكرامة: 139، 148، 152، 153، 160، 162، 165، 169. للحرب: 121، 131، 136. البحث: 147. المصير: 147. أما تيمية المأساة فتتكرر عبر الدراسة كلها وتشكل محورا موضوعيا.

مدخل هذا الفصل. لذلك سنجد هنا دون شك حجة قوية تؤكد صحة اعتبار الممارسة النقدية لغالي شكري ذات توجه موضوعاتي بأبعاد فلسفية وإيديولوجية أحياناً. وإذا كان غالي شكري، كما يتبين من المُشجَّر أعلاه، قد استلهم تيمة سماها "الكرامة"، وهو ما لا نجد له استخداماً كثيراً في الفكر الفلسفي الوجودي، لإننا، مع ذلك، نجد أنها المفهوم الأكثر دلالة على استقلالية الذات وشعورها بتعدي العالم الخارجي، بحيث لا يمكن فصل الكرامة مثلاً عن الإرادة *volonté* والاختيار والحرية، فكُلها مفاهيم تدل في الفلسفة الوجودية على حضور الذات في مواجهة القدر والمصير والموت وعيب الوجود وتعدي الزمن.

١- المؤثرات الحضارية والتاريخية:

تحت هذا العنوان القرعي نحاول أن نلم بكل ما له طبيعة حضارية وتاريخية في نقد غالي شكري ضمن كتابه "المنتقى". ونبتدئ باستفادته من تاريخ الحضارات الذي يمثل قسماً هاماً من ممارسته النقدية، وهو لا يتفصل دائماً عن هيمنة التحليل الموضوعاتي في كتابه. والقارئ الحضارية المستفاد منها تُوظَّف لصالح التوسع في مناقشة بعض التيمات الأساسية والبحث عن جذورها في التاريخ الإنساني.

يقول دافيد ديتشس عن الناقد الإنجليزي: "ماتيو آرنولد" قوله: "إن المرء إذا تحدث في النقد الأدبي، فعليه أن يحسب حساب الموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقد في ظله"^{٩٦}، كما يرى "دافيد ديتشس" أيضاً أن نقد القرائن الحضارية له علاقة بالنقد التاريخي والاجتماعي، وهو يهتم إلى جانب ذلك بأثر الأفكار الدينية والأخلاقية في الأدب^{٩٧}.

ويبدو أن غالي شكري في جانب من ممارسته النقدية كان مشغولاً بأصول الأفكار والقيم التي وجدها في أعمال لجيب محفوظ الروائية، لذلك رأيناه يخصص جزءاً كبيراً من دراسته عن الثلاثية للخلفية الحضارية (صفحات: 10 - 11، 64)، سواء كانت عربية أم غربية. ونقدم هنا مثالا نموذجياً عن النظرة الحضارية المصاحبة للممارسة النقدية الوصوغية:

^{٩٦} - دافيد ديتشس: متهاج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. دار صغار بيروت - نيويورك، 1967. ص: 584

^{٩٧} - المرجع السابق... ص: 575.

لقي معرض مقارنة غالي شكري بين المتنمي العربي والمتنمي الغربي، كما يظهران في رواية الثلاثية نجيب محفوظ، يُلاحظ الاختلاف القائم بين نموذجي الانتماء استناداً إلى التمايز الحاصل بين المؤثرات الحضارية فيقول:

"... إن انتشار نظرية داروين وأبحاث فرويد ودراسات فريزر، وغيرها من الاتجاهات المعرفية التي اقتحمت حضارتنا منذ بداية القرن العشرين، لم يكن في استطاعتها أن تحفر في ضمائرنا أبعاداً مماثلة لتلك التي شقت لنفسها سبيلاً عميقاً في وجدان الإنسان الغربي وضميره، ويرجع هذا إلى عاملين رئيسيين:

أولهما: العامل الزمني، فنحن شعب عاشت حضارته آلاف السنين تحت وطأة السكون القبي، ثم اخترقت هذه الحضارة مرحلة رائعة كانت فيها أمماً للعطاء العظيم وسرعان ما انقطع ما بينها وبين الأخذ والعطاء على السواء حتى عاد اتصالاً الحديث بالحضارة الإنسانية، حيث بلغت ذروة نضجها في الغرب.

وثانيهما: المشاركة الإبداعية الخالقة للمرحلة الحضارية الراهنة .. الخ (ص: 67).
هكذا يعمي غالي شكري مستمرا جميع المؤثرات الحضارية الغربية والعربية وكذا الفكر العربي المعاصر لتفسر تيمات النص الروائي عند نجيب محفوظ. ويمكن حصر المصادر الحضارية التي لجأ إليها غالي شكري لفهم روايات هذا المدع في ما يلي:

- المؤثرات الفكرية للحضارة الغربية (صفحات: 10 - 11 - 64 - 67 - 84).

- الحضارة المصرية (ص: 74 - 80).

- الحضارة العربية من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث (ص: 88 - 90).

- الفكر الإسلامي أو العنصر الديني الرئيسي: (ص: 64 - 199 - 200).

- التوراة (ص: 241).

- المسيحية (ص: 137 ، 244).

إن المؤثرات الحضارية لها من بعض الوجوه صفة تاريخية أيضاً، لذلك يمكن اعتبارها مساهمة في النقد التاريخي عند غالي شكري. ونضيف جانباً تاريخياً آخر شديد الارتباط بالمبدع لجأ إليه غالي شكري أحياناً، وهو متعلق بالرجوع مثلاً إلى حياة "نجيب محفوظ". وأكثر ما فعل ذلك عند دراسته للثلاثية، حين ألح على علاقة التماثل المجدودة بين شخصية "كمال" وشخصية نجيب محفوظ في مواضيع عدة من دراسته⁹⁸. كما أنه فسّر

⁹⁸ - انظر "المتنمي... صفحات: 8، 30، 33، 41، 46، 63.

أحيانا بعض النيمات والقضايا الواردة في روايات الكاتب بالرجوع إلى حياته الثقافية بشكل عام: (ص: 61 - 62 ، 64). هذا فضلا عن أن الناقد وضع في مطلع كل فصل فقرة من أقوال نجيب محفوظ أو من بعض كتابته واعتبرها مفتاح فهم الروايات المدروسة في هذا الفصل. ومن هذه الأقوال نأخذ النموذج القصير التالي على سبيل التوضيح، وهو مقتطف من حوار مع نجيب محفوظ في مجلة الآداب:

"كمال، يعكس أزمي الفكرية وكانت أزمة جيل فيما اعتقد. إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله.. أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية"⁹⁹.

- توظيف علم الاجتماع الأدبي:

ونميز في الممارسة النقدية الموسيولوجية عند غالي شكري بين التفسير والموقف الإيديولوجي. فكثيرا ما يتناول الكاتب بالتفسير بعض القضايا والمواقف التي تُصورها روايات نجيب محفوظ، بالرجوع إلى المجتمع. ويُتركزُ التفسيرُ الاجتماعي في مطلع الكتاب، وخاصة عند دراسة الثلاثية. من ذلك محاولته ربط العلاقة مثلا بين أزمة البطل "كمال" وأزمة المبدع من جانب ثم أزمة المجتمع بشكل عام (ص: 23)، ونجده أيضا يلجأ إلى المقاربة بين الوضع الاجتماعي في مصر والوضع الاجتماعي المتخيل في الرواية، ذلك الذي ساقه كمال أيضا (ص: 28 - 29).

على أن غالي شكري اقترب أحيانا في تحليله الاجتماعي من الموسيولوجيا الجدلية التي نظرت إلى المجتمع من وجهة الصراع الطبقي، فتحدثت عن البرجوازية الصغيرة باعتبارها طبقة حاملة للقيم الاجتماعية واعتبرها أكثر الطبقات تعبيرا عن التيمة الأساسية في الرواية وهي تيمة المأساة. (ص: 64).

وكثيرا ما تحول التفسير الاجتماعي لديه إلى مجرد مقابلة انعكاسية بين عالم روايات نجيب محفوظ، والواقع الاجتماعي كما تُصوره، وهو ما أبعد الناقد في كثير من الحالات عن النظرة الجدلية التي كانت لا تظهر عنده إلا بين الحين والآخر. وندرك من المثال التالي غلبة النظرة الانعكاسية:

⁹⁹ - نظر غالي شكري في كتابه: ... ص: 7. و يمكن الرجوع إلى أقوال مماثلة في الصفحات التالية من نفس هذا الكتاب: 73، 199، 289.

.. فالقاهرة الجديدة إذن هي القاهرة الرجوازية الضعيفة التي نشأت حديثاً في ذلك الوقت في أرح عصر الاستعمار وبين أحضان الاحتلال ولي ظل هيمنة العلاقات الانقطاعية وقيمتها. القاهرة الجديدة هي كل ذلك بما يتضمنه من تناقضات في البناء الاقتصادي والاجتماعي والسياسي بشكل عام والبناء الإنساني لمختلف الفئات بشكل خاص والبناء الذاتي للأفراد بشكل أكثر خصوصية" (ص: 95 - 96).

وهذه المطابقة الدقيقة القائمة على مستوى التفاصيل، تريد في النهاية أن تبرهن على أن العالم الفني هو صورة أمينة للواقع. وقد كان الناقد واعياً بهذه المقارنة التي يقيمها، كما أنه كان واعياً أيضاً - إلى حد ما - بالتمييز النسبي للأدب عن الواقع. "... وأعود مرة أخرى إلى القول بأن المقارنة بين الفن والواقع يميلها منهج الفنان في التعبير".⁽⁹⁾ فلقد أثر المنهج الواقعي الذي يستمد من الحياة مادته الخام. والمادة الخام تشترك كما قلتُ في صياغة العمل الفني على نحو ما" (ص: 213)⁽¹⁰⁰⁾.

وملاحظ أن الناقد لم يوضح الكيفية التي تشترك بها المادة الواقعية الخام في صياغة العمل الفني. وعبارة "على نحو ما" هي دالة على الوعي بالفرق القائم بين العالم الروائي والواقع ولكنها تركت كثيراً من الالتباس حول جواب السؤال الذي يتولد في تصاعيفها، وهو: ما هي الطبيعة المميزة للفن عن الواقع؟

هذا ما جعل الناقد يظل، على مستوى الممارسة، حبيس تلك المقارنة الآلية بين الواقع وعالم الروايات، لالمدع في نظره بلخص الواقع أو يصور بعض جوانبه، وهو قد ينجح أو يفشل في هذا التصوير (ص: 315)، بل إن الناقد في بعض الحالات ينظر إلى نجيب محفوظ وكأنه عالمٌ اجتماعي يُعد تقريراً عن مختلف التكتلات الإيديولوجية في المجتمع المصري. ويستخدم الناقد لذلك أسلوباً دالاً يتبدى مثلاً على الشكل التالي:

"ولا يعوت الفنان أن يومى إلى اتجاه آخر يستتر خلف العلم. "الخ (ص: 225) وكان الفنان في روايته حريص على أن لا يعوته شيء من الواقع دون أن يسجله. لذلك

⁹ - ويتماد هنا الفنان: نجيب محفوظ.

¹⁰⁰ - نهد إشارة متوجية مائلة في ص: 209، و فيها يؤكد المالد أيضاً على تميز الفن عن الواقع، و في نفس الوقت يعتبر الرواية مستودعاً لقضايا المجتمع، و هو لذلك يحاسب المدع على مقدار احتلامه للواقع. انظر الصفحة المذكورة من كتاب المنقشي.

يهو لي نظر الناقد: "يصوغ الواقع الإيديولوجي كانعكاس للواقع الاجتماعي" (ص: 225) (101).

إن الممارسة النقدية السوسولوجية عند غالي شكري، بحكم تحولها إلى الإنعكاس انفرت من سوسولوجية المضامين، التي تبحث دائماً عن محتويات الواقع في العوالم التخيلية الأدبية، ولهذا السبب كانت هناك علاقة وطيدة بين سوسولوجيا المضامين والدراسة الموضوعاتية للأدب. وهكذا نتبين كيف استطاع التوجه الموضوعاتي الغالب على الناقد أن يعمل على تحديد التفسير السوسولوجي لصالح دراسة مضامين المحتوى انطلاقاً من التركيز على التيمات. غير أن هذا التحديد لم يكن تاماً بالنسبة لجميع أشكال الممارسة النقدية السوسولوجية عنده، إذ نجد أن المواقف الإيديولوجية التي يتخذها الناقد نفسه تنفلت من كل معالجة للموضوعات بنوع من الحياد. ولعلنا نلاحظ هنا اختلافاً ملحوظاً عن الممارسة النقدية الموضوعاتية في الغرب حيث يغلب الاهتمام بالبيئات وكذا الاستفادة الحذرة من الرصيد الحضاري والاجتماعي مع مُجانبة كل توجه إيديولوجي مُكثف، وبين ممارسة النقد الموضوعاتي عند غالي شكري الذي لا تختفي معه - رغم كل شيء - النوايا الإيديولوجية للكاتب. ونأخذ الأمثلة التالية الدالة في هذا المجال:

"... أما في الشرق العربي فالمبالغة لا تحدث من جانب المثقفين في الأغلب وإنما يظهر أثرها في تضخم انتصارات أعداء الحرية والديموقراطية الذين يفتالونها بلا هوادة" (ص: 48).

"ومن ثم انعكست علينا ويلات الأزمة في اغتيال حريات الشعب الديموقراطية ونشأة الإنتماءات الفاشية والشفوية في الحركة القومية."

"... ولذلك فزعت الرجعية في مصر فزعاً شديداً حين كانت "أولاد حارقنا" نشر يومياً في جريدة الأهرام..." (ص: 230).

¹⁰¹ "نظر أمثلة أخرى على الأخذ بفكرة الانعكاس في كتاب "المنقضي..." صفحات: 258، 273، 274. و نبد هنا كيف قلّرّن الناقد بين شخصية البطل في رواية اللص و الكلاب و شخصية تماثلها في الواقع كما قلّرّن، فيما بعد (ص: 274) بين حريق القاهرة في الواقع و حريق القاهرة في رواية "السمان و القويط"، و كأنهما شيء واحد.

- توظيف علم النفس:

لم يأخذ غالي شكري مجموع نظرية الكبت واللاشعور التي بلورها "فرويد"، بل استعاد من بعض جوانب هذه النظرية فقط ومن علم النفس العام، وكون نفسه لغة نقدية نفسية خاصة يستخدمها كلما دعت الضرورة إلى ذلك. وعندما يلجأ إلى نظرية اللاشعور بالتحديد يقدم البرهان دائماً على معرفته المتواضعة بها، لأنه يستخدم لغة عامة تتجنب اتساع عالم التفاصيل الدقيقة، فيصدد كلامه عن توبة الصرع التي أخبر أن غيب محفوظ كان يُصاب بها في صغره قال: "وَيُوجَعُ المخلون النفسيون أن هذه الحالات العقلية أو العصبية هي دليل الاختلال العميق في وجدان الفنان أو المفكر كان لا تكون ثمة وشائج قوية تربطه بالحياة التي يعيشها رغم أنه تحدثت هذه الأزمات، كاحتجاج لا شعوري على ذلك المناخ غير الصحي الذي يتفسه" (ص: 26).

ويتبين التفكير غير الوثوقي بمضمون المعرفة التي يوصلها للقارئ، من كلامه مثلاً عما يسميه "الحالات العقلية أو العصبية" وهو في كلتا الحالتين أغفل استخدام المصطلح الدقيق للحالة التي يتحدث عنها، وهي وفق فرويد حالة نفسية مرتبطة بالعصبان وأصلها تلك المقد النسبية الناتجة عن الكبت. كما يفهم من كلامه عن اللاشعور "باعتباره احتجاجاً على المناخ غير الصحي الذي يتفسه" أنه يغفل دائماً الأصول القديمة لتكون الكبت واختزان المكبوتات في اللاشعور، وهي عائدة بالضرورة - وفق تصور فرويد - إلى المرحلة الأولى من حياة الطفولة، وبالتحديد الخمس سنوات الأولى من حياته. والواضح أن "غالي شكري" يستخدم اللاشعور بمفهوم الفلاسفة والمهتمين بعلم النفس قبل فرويد وقد نبه فرويد نفسه في كتابه تفسير الأحلام إلى أن مفهوم اللاشعور الذي وضعه يختلف عن المفهوم المتداول عند غيره من علماء النفس الذين جاءوا قبله، فقال:

"رائي إذ الأول: "يجب لا شعورياً" لا يخلو قولي من القصد، لأن ما أسميه كذلك شيء يختلف عن لاشعور الفلاسفة، بل إنه يختلف عن اللاشعور الذي يتحدث عنه "لويس".¹⁰²

ولقد بين فرويد بما لا يدع مجالاً للشك أن العصاب مرده إلى السنوات الأولى من الطفولة، إذ "إن انطباعات تلك الحقبة الأولى المبكرة من الحياة تترك، بالرغم من سقوط

¹⁰² - ورد المصطلح بارزاً، هكذا في الأصل.

¹⁰³ - ميجوند فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، ط: 2، 1969، ص: 596.

أبهرها طي النسيان آثارا لا تمحى في نحو الفرد، وتُرسى على الأخص أسس الاستعداد
المسبق للمصاب اللأحق⁽¹⁰³⁾.

ولم يعد استخدام غالبي شكري للتحليل النفسي مصطلحات ثلاث هي: اللاشعور
بالمفهوم غير الفرويدى في الغالب ومفهوم عقدة أوديب complexe d'Édipe
ومصطلح التثبيت fixation، وفي أغلب هذه الحالات كانت المعرفة بالتحليل النفسي
تبد شاحبة وأحيانا لا تُنقل عن مصادرها الرئيسية كما فعل مثلا عندما نقل معنى عقدة
أوديب عن "فروم" الذي فسرها تفسيرا بعيدا عن المفهوم الفرويدي فجعلها "تعبيرا عن
تزاغ بين كفاح الإنسان الشرعي في سبيل الحرية والاستقلال" (ص: 188).

لقد كان غالبي شكري، وهو يحلل رواية السراب المظلة بالقضايا النفسية، مدفوعا
بالضرورة إلى الاستفادة من علم النفس، غير أنه يحكم بتبنيه للمنهج الموضوعاني، ومجانبة
الاستغراق على وحدة منهجية، التقط معلوماته النفسية من هنا وهناك واستفاد بشكل
غير أيضا من بعض من خالفوا فرويد، غير أنهم بتعارض المنطلقات الأساسية. فقد لمر
الشخصية انطلاقا من أفكار "يونج" (ص: 180)، كما لجأ قبل ذلك إلى تفسير تيمة الشك
عند شخصية كمال في الثلاثية إلى علم النفس العام، معتمدا على ما ورد في كتاب:
تطور الشعور الديني عند الطفل والمراهق¹⁰⁴ لـ: عبد النعم المليجي، ثم كتاب بول
هارار. "أزمة الضمير العالمي" (ص: 49 - 50)⁽¹⁰⁴⁾.

إن اعتبارية الاستفادة من المراجع النفسية، دون وضع السؤال حول تعارضها
بإكده الطبيعة المتعددة المصادر لخلفية الناقد المنهجية والمعرفية، وهذا معاكس لكل استقرار
نظري أو وحدة منهجية. الشيء الوحيد الثابت في عمل الناقد هو معالجة التيمات
باعتبارها محور الأساسي، حيث تصبح وحدة الموضوع بديلا عن وحدة المنهج.

المقارنة:

نحدثنا عن المقارنة في معرض الكلام عن الحق المدروس في هذا الكتاب، واكتفينا بما
يتعلق فقط بتوضيح طبيعة النصوص المعتمدة. وستتحدث هنا عن خصائص المقارنة عند

¹⁰³ - سيمون فرويد: حياتي و التحليل النفسي. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة و النشر
بيروت ط: 1 1981 ص: 44

¹⁰⁴ - استفاد أيضا في إطار علم النفس العام و الدراسات الأسطورية من: باتريك ملاهي (ص: 177) و
"رند" (ص: 183 - 186) و برانلي (ص: 193). انظر الصفحات المشار إليها من كتاب العقلي.

غالي شكوي كما جاءت في كتابه المتصني، كما نتحدث عن هدف الناقد من اعتمادها وبهنا أن نلاحظ ما هي طبيعة النصوص غير العربية المعتمدة في هذه المقارنة ؟ ذلك أن أهم المقارنات جرت بين بعض روايات نجيب محفوظ وروايات من الأدب الوجودي، فقد درس الناقد رواية الثلاثية في موازنة مع ثلاثية سارتر: "دروب الحرية"، لما لاحظته من تشابه بين موضوعيهما، بل إنه ظل يقارن بين شخصية كمال وشخصية ماثيو باعتبارهما معا لا متصين. (ص: 18 - 28 - 83).

وفي إطار استحصار الأدب الوجودي دائما غفدَ مقارنة مرة أخرى بين رواية السمان والخريف ورواية لـ "سيمون دريوفوار" بعنوان: المثقفون. ولاحظ أن نجيب محفوظ يشترك مع هذه الكاتبة في اختيار مشكلة الانتماء كمحور للرواية، كما يشترك معها في كثير من أوجه البناء السردى: كاستعراض غمادج عديدة من المثقفين من خلال مواقفهم وآراءهم إزاء مراحل التطور المعاصرة لهم، ويشتركان أيضا في مطلق الاختيار الفني للزمان والمكان والأحداث والشخصيات والمواقف. (ص: 285).

وقارن الناقد أيضا بين رواية اللص والكلاب. وبين رواية ألبير كامو المشهورة "الغريب"، وذلك في إطار تيمة التمرد التي تجمع بطلي الروايتين (ص: 262). ولم يكن هدف المقارنة دائما يسر في اتجاه المطابقة بين الروايات الوجودية وروايات نجيب محفوظ، بل نجد الناقد إلى جانب تحديده وجوه التشابه يستنتج أن طبيعة الانتماء الوجودي في الرواية الغربية تتألف بشكل أساسي طبيعة اللانتماء العربي في روايات نجيب محفوظ، وقد عزز الناقد هذه الفكرة بكثير من المعطيات الثقافية والحضارية والاجتماعية التي ولدت هذا الاختلاف الجوهري. وقد وقف في هذا الصدد على حقيقة شديدة الأهمية وهي أن اللانتماء في العالم العربي، لا يمكن أن يُقارن باللانتماء الفعلي ضمن علاقات ديمقراطية كما هو حاصل في الغرب، كما أن الديمقراطية في العالم العربي تبقى دائما في نطاق الحلم. وهذا ما يجعل المثقف العربي، حتى في لانتماءه، يبقى مشدودا على الدوام إلى الانتماء في سياق الحلم بعلاقات ديمقراطية (ص: 16) (*)

وقد ظلت المقارنة مع الأدب الوجودي غالبية على جميع المقارنات التي أقيمت مع نصوص غير عربية، كالمقارنة مع بالزك (ص: 29)، وبيرناردشو (ص: 170) وشكسبير

* - هذه الحقيقة نفسها هي التي مسرتنا بها الملوك الكبير للنقد الموسوعي العربي - على خلاف النقد الموسوعي العربي - إلى قننى موقف إبيولوجي ما، وهو ما يؤكد خصوصيته.

(ص: 191)، ودوسوفسكي (ص: 219). وتؤكد هيمنة النصوص الوجودية، بالظر إلى حجم المساحة التي تحتلها ضمن التحليل analyse^(*)، ما سبق أن لاحظناه من أن "غالي شكري" كان يعالج النقد الموضوعاتي بمنظور وجودي غالب على كل المنظورات النهجية الأخرى التي استفاد منها.

توظيف المعارف الشخصية:

إلى جانب المراجع الحضارية ومراجع علم النفس التي اعتمد عليها غالي شكري - مع الإحالة أو بدونها - نجد معلومات ثقافية عامة تقتحم ممارسته النقدية كلما وجد فرصة سانحة لذلك وقد تنصّر هذه المعلومات على ملاحظات مقتضبة، غير أنّها في غالب الأحيان تتخذ شكل خلاصات لمضامين كتب بعينها، بحيث تتحول المعالجة النقدية إلى حفل لاستعراض كل المعارف الشخصية. وهكذا قدم الناقد تلخيصاً تقريبياً لكتاب "برادلي" "التراجيديا الشكسبيرية" (ص: 84). كما لخص أيضاً، كتاب "العرب وتجربة المأساة" لكتاب سوري يدعى صدقي إسماعيل فضل الزبادة (ص: 88). أما عن المعلومات العامة المقتضبة فهي تظهر في الكتاب بين الحين والآخر، من ذلك الاستفادة العارضة من كتاب "حول تاريخ العالم" لدافيد طمسون (ص: 33)، واستفاد من "كولي ولسن" (ص 64)، ومن كتاب المأساة اليونانية لـ: د. صقر خفاجة (ص: 77). ثم من كتاب "الإنسان المتصرد" لألير كامو (ص: 262).

إن طبيعة الممارسة النقدية الموضوعاتية، تدعو دائماً إلى استحصار الرصيد الثقافي للناقد، غير أن "غالي شكري" لم يفرض الرقابة المرجوة على ثقافته الخاصة، بل ترك الموضوعات نقوده في كل اتجاه. ولعل سهولة الكتابة تُلاحظُ أيضاً من خلال ترتيب الكلام على صفحات الكتاب الذي يتميز بطول فقراته وامتلائها. ويبدو أن شحن الفقرات بالطويلة بالجميل الآخذ بعضها برقاب البعض، هو صورة مُصغرة عن شحن الكتاب كله بالمعلومات العامة. ولقد كان من الأسبب أن يتم التركيز على تحليل الروايات المدروسة أكثر من استعراض المعلومات، فهذا يؤثر كثيراً على المردودية المعرفية.

*. ليرز مثل على ذلك، المساحة التي احتلها تحليل رواية دروب الحرية لسانثر، وما تبع هذا التحليل من كلام عن ظروف الحصار الغربية التي أوجبت اللامتنى الغربي نفسه. انظر الفصل الأول من كتاب "طفتني".

لاحظنا حتى الآن أن الوصف لم يكن غالباً إلا في نطاق محور الممارسة النقدية عند غالي شكري، أي عندما كان يستخرج التيمات الرئيسية والفرعية في كل عمل روائي، أما عندما ينقل إلى معالجة هذه التيمات نفسها من خارج النص، فإن الوصف يغيب في الممارسة ونتجه الدراسة إلى التفسير. ولقد اكتفينا حتى الآن بإبراز مظاهر التفسير بشق انحاطها، حضارية كانت أم نفسية أم سوسولوجية. على أننا سندرس بإيجاز فيما بعد ارتباط التفسير بالتأويل عند الناقد.

ب- التنظيم:

عندما تحدثنا عن الوصف أضربنا إلى طبيعة تنظيم التيمات من خلال أمثلة جزئية، وما يهتنا الآن هو أن نقدم صورة عامة عن النظام الذي خضعت له روايات محفوظ المدروسة في كتاب المقتضي. ولسنا في حاجة للإشارة إلى أن تنظيم المادة المدروسة خضع لثور الدراسة ذي التوجه الموضوعاتي لذلك نحاول أن نقدم هنا صورة عامة تقريبية عن النظام الموضوعاتي العام لمجموع الدراسة و لن نتم هنا إلا بالتييمات الكبرى⁽⁴⁾:

تييمات عناوين الفصول	الروايات المدروسة	التييمات الكبرى
الفصل: 1 جيل المأساة	الثلاثية	اللاستني العربي، وإغراء الانشاء (ص16)
الفصل: 2 ملحمة السقوط والإنهيار	القاهرة الجديدة خان الخليلي وغلاق المدق بداية ونهاية الصراب	الضائع المصطهد(ص: 132) الطريق القصر الصانع _ المصطهد _ الطريق القصر (151) الصانع من خلال المأساة الفردية (ص177)

⁽⁴⁾ - إن الصفحات المشار إليها ضمن الجدول تشير إلى الموطن الرئيسي الذي تحدده التيمات الكبرى.

<p>أزمة المنتمي إلى اليسار. وثمة المنتمي إلى اليسار (ص: 206) المنتمي الاشتراكي (ص: 211) المنتمي العارض (ص: 215) المنتمي اليساري إلى جانب العلم والمجتمع الإنساني (ص: 229) المنتمى بين العلم والدين والمجتمع (ص: 225). المنتمي المتمرد (ص: 264).</p>	<p>القاهرة الجديدة خان الخليلي بداية ونهاية الثلاثية أولاد حارتنا اللعن والكلاب</p>	<p>الفصل: 3 المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية</p>
---	--	---

ونشير هنا إلى أن النظام العام لمجموع هذه التيمات الكبرى يحدد - كما بينا سابقاً - معنى المأساة في روايات مجيب محفوظ. والملاحظة الأساسية التي يبينها هذا التوزيع الموضوعاتي، هي أن الناقد لم يخضع المادة الروائية المدروسة للسلسلة التاريخي حسب صيورها، كما أنه كرر الكلام عن روايات تُعرض لها في فصل سابق، وهذا يقدم دليلاً آخر على محورية تناول الموضوعاتي للروايات المدروسة، فما كان يهتم به الناقد في المقام الأول هو القضايا لا التطور الفني لروايات المبدع. وقد نتج عن هيمنة الرؤية الموضوعاتية، تحريء بعض الأعمال الروائية المدروسة وغياب النظرة الشمولية لعالمها التركيبي، وهذا سبب وجود المفارقات والاختلاف في تسمية تيمة واحدة هنا وهناك. وإذا نظرنا إلى الجدول السابق سنلاحظ مثلاً أن الثلاثية خصعت لتحديدتين "تيماتين" نُحدثُ المقارنة بينهما كثيراً من الالتباس:

فالثلاثية في الفصل الأول تشير إلى اللامتنمي العربي وإغراء الانتماء، وفي الفصل الثالث تدل على المنتمي اليساري المهتم بالعلم ونموذج المجتمع الإنساني، والاختلاف بين الحالتين شاسع، وهذا راجع كما قلنا إلى تحكم النظرة التجزيئية والآلية التي اعتمدها الناقد في التحليل، ذلك أنه استخلص التيمة الأولى في الفصل الأول اعتماداً على دراسة شخصية كمال الرئيسية في الثلاثية. بينما اعتمد في استخلاص التيمة الثانية في الفصل الثالث على دراسة الشخصيات الأخرى اليسارية في الثلاثية، وأمام ازدواجية زاوية النظر هذه تضع الوحدة الموضوعية الرئيسية للرواية. وكثيراً ما قاد تناول التجزيئي النقاد

الروائيين العرب إلى الضاع في عالم المحتويات الروائية. ومع ذلك فنحن نعتبر غالي شكري من أكثر النقاد الروائيين طموحا إلى تحقيق وحدة الرؤية الموضوعاتية، ولكن الممارسة كانت تخفي أحيانا عكس مضامين هذا الطموح⁽¹⁰⁵⁾.

جـ - التأويل:

قدمنا بعض أمثلة التعبير سابقا، وذلك اعتمادا على ما لاحظناه من استخدام العلوم المساعدة، كعلم الاجتماع وعلم النفس والمعطيات الحضارية العامة، ذلك أن الناقد لم يكن يقف عند حدود وصف التيمات الأساسية والفرعية، وإنما يقدم أيضا الأسباب الموضوعية التي جعلتها تظهر في أدب نجيب محفوظ، بحكم أنه كان يضبط مكانتها ضمن إطار حضاري عام أو ضمن حياة فرد خاص إذا تعلق الأمر بالتعبير النفسي ولا نريد أن نعود هنا إلى ما كنا نتحدثنا عنه سابقا بخصوص التأويل المصاحب للتفسير، وسكتفي بالإشارة إلى نوع آخر من التأويل لجأ إليه الناقد وهو التأويل الرمزي. وقد جاء حديثه عنه، أثناء دراسته لرواية اللص والكلاب، عندما كان يعبر عن ذلك الطموح إلى بلورة الرؤية الشمولية الواحدة التي نتحدثنا عنها قبل قليل، أي البرهة مثلا على أن العمل الروائي هو وحدة كلية رامية إلى الواقع، وليست عاكسة له في حزيناته فحسب. وسلاحظ كيف أخذ الناقد يبعد قليلا عن النظرة التجزئية التي كان مُهَوِّسًا بها في بعض جوانب تحليله السابق. وفي هذا الصدد نراه يقول:

"إن رمزية اللص والكلاب تكمنُ في بناءها التعبيري ككل خلال معادلته لواقع موضوعي شامل. أي أن سعيد مهران ورؤوف علوان ونور، وغيرهم من شخصيات الرواية مجرد أدوات تصويرية في يدي الفنان يصوغ بها عالما كاملا يرمز في شموله إلى عالم كامل آخر () فلا ينبغي أن نُسقط إحدى أدوات التعبير هذه على إحدى جزيئات الواقع الحارجي ونقول إننا نفسر ما تطوي عليه من رموزه، لأنها عفردها لا ترمز إلى شيء، وإنما بتشابهها مع بقية أدوات الصباغة ترمز إلى كل شيء" (ص 258).

وقد لجأ غالي شكري قبل دراسته لهذه الرواية إلى استخدام التأويل، خصوصا عند تحليله لرواية أولاد حارتنا، وهي رواية ذات طبيعة رمزية، فوجد أن مراحلها الثلاث

⁽¹⁰⁵⁾ انظر المقارنة أيضا بين تيمة خان الحظيلي في الفصل الثاني، و تيمتها في الفصل الثالث من خلال الجدول السابق.

الأولى ترمز إلى هيمنة الدين، أما المرحلة الرابعة فترمز إلى هيمنة العلم (ص: 254 - 255). على أنه لم يضع حدوداً صارمة لعملية التأويل، إذ أعطى لنفسه، في أغلب مواطن دراسته لهذا النص، كامل الحرية في التراض ما يعن له من تأويلات محتملة: "فالمحارة يمكن أن تكون البشرية بأسرها، ويمكن أن تكون مصر وحدها، ويمكن أن تكون رمزا مزدوجا .." (ص: 231).

ـ "ومن اسم عرفة نستدل على تلك الآية الجديدة التي تقودنا في طريق الثورة. آية المعرفة. ومن حرفة صاحب الاسم - وهي "السحر" - نستدل على مادة هذه المعرفة، وهي القوانين العلمية المضطرة في المجتمع والطبيعة على السواء" (ص: 247). والطابع الغالب في التأويل الرمزي - كما نلاحظ - هو طابع وضع الفرضيات، وحتى عندما يلجأ الناقد إلى التعليل اعتماداً على العناصر النصية، فإنه لا يأخذ بالضرورة كل جواب النص بعين الاعتبار. وإنما يختار منها ما يلائم اقترانه التأويلية، وهذا مراعٍ لتفاني أشرنا إليه سابقاً. (ص: 238).

د- التقويم الجمالي

لسنا في حاجة إلى التأكيد بأن عمل الناقد التحليلي يكاد يخلو من الدراسة الجمالية. ولعلنا مذكر كيف أن عالي شكري كان ينظر إلى البناء الدلالي باعتباره أيضاً بقاء جمالياً، وهو ما أشرنا إليه سابقاً بدراسة شكل اغتوى. فالبنية الفنية حسب تصور عالي شكري لا تنفصل عن البنية الموضوعاتية، وهو لذلك عندما يتحدث عن مفهوم البناء لا يقصد به بقاء شكلياً أو تعبيراً بلاعياً، بل نظاماً من التيمات المترابطة فيما بينها بشكل غير محسوب دانما على مقياس النص المدرس¹⁰⁶. ولا يعني مفهوم "الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية" الذي أشار إليه أحياناً (ص 18) إلا صورة من صور هذا البناء التيماتي نفسه. وإذا كان الناقد لم يفصل بين الشكل والمضمون فإنه غيَّب بشكل واضح مشاكل الشكل في مشاكل المضمون، وهذه نتيجة منطقية لغلبة الموضوع في النقد الموضوعاتي.

¹⁰⁶ - انظر بعض المواطن التي تحدث فيها الناقد عن مفهوم البناء باعتباره بقاء موضوعياً أي شكلاً للمحتوى صفحات 8، 104، 108، 113، 114 و أغلب هذه الصفحات تحدث فيها عما سبقت "البقاء للترجيدي".

هـ - اختبار الصحة:

يتأ في موطن سابق أن اختبار الصحة يفترض أن تكون للمنهج بعض خصائص النظرية العلمية التي تقبل التطبيق على نصوص متعددة، غير أننا لاحظنا أن المنهج الموضوعاتي يُعادي في الغالب كل توجه إلى الوحدة النظرية، فهو يترك للمناقذ حرية كاملة في الاستفادة من كل الماهج، كما يفسح مجالاً لاستخدام الطائفتين الحديثة والتأويلية الحرة. وهذا هو السبيل إلى إصعاف الحس المعرفي في أية ممارسة نقدية تأخذ بمثل هذا المسار.

لكل هذه الأسباب نرى أن المنهج الموضوعاتي المُمارس على الرواية في العالم العربي يُضعف فيه الاستدلال المنطقي، وإن كان لا يتخلل كلياً عن استخدام الربط المنطقي في نطاق تحليل بعض الجزئيات، كما أنه "منهج" لا يؤكد - وخاصة في صورته التي مارسها غالي شكري - أنه مُنطلق من نظرية نقدية واضحة المعالم، كما أنه لا يطور نظرية معقدة سلفاً، ويكتفي أن تأمل طبيعة تسمية هذا المنهج للدرك أن كلمة "منهج" فيه لا تحمل كامل دلالتها المفترضة، فعندما نقول "المنهج الموضوعاتي" نحول للتو المنهج إلى موضوع، أو نطابق بين المنهج والموضوع. وما دامت النظرية غائبة أصلاً في هذا المنهج، فإن الذي يحل محلها دنماً هو الموضوع بكامل حضوره.

هنا ندرك كيف سيصبح من التعذر على أي ناقد موضوعاتي أن يلجأ إلى اختبار الصحة لأنه لا يطبق نظرية نقدية مرسومة المعالم يمكن أن تُختبر فعاليتها في التحليل وإنما يمارس خبرة نقدية، بكل ملكاته الذاتية والمكتسبة على السواء، في شكل مزيج لا يعرف الوحدة أبداً.

و يمكن لناقد النقد - وهو يتحدث في إطار اختبار الصحة - أن يقول، اعتماداً على مراقبة تحرك المنهج الموضوعاتي في العالم العربي عبر النصوص الروائية المدروسة واعتماداً أيضاً على تسجيل عدم استقرار هذا المنهج على وحدة متماسكة في التحليل، بأنه ليس في إمكانه، وهو على حاله هذه أن يبني معرفة متكاملة أو منهجية خاصة بدراسة النصوص الروائية العربية. وسيكون في الحدود القصوى قادراً على أن يجمع القراء العاديين الذين يبحثون عن المعلومات العامة، ويرضي رغبتهم في تنويع مسالك البحث التحليلي.

استنتاجات:

- لم يكن النقد الموضوعاتي الذي مارسه غالي شكري نسخة مطابقة للنقد الموضوعاتي الغربي، وذلك لأن صوت الموقف الإيديولوجي للكاتب كان واضحا فيه، دون التخلص من النظرة الانعكاسية لعلاقة الرواية بالواقع.
- كما أن نشأة^(*) هذا المنهج في العالم العربي لم ترتبط بالضرورة بالعودة المباشرة إلى أصول نظرية محددة في الغرب، كما حدث مع مناهج أخرى. فلم تصادف أي إشارة إلى رواد المنهج الموضوعاتي، إلا ما كان من الاستفادة العامة من الأدب الوجودي عن طريق المقارنة واستحضار بعض مصطلحات الفلسفة الوجودية.
- تلقت الممارسة النقدية الموضوعاتية لغالي شكري - رغم ذلك - مع النقد الموضوعاتي الغربي في جعل التيمات محورا أساسيا في تحليل النصوص الروائية.
- كما تلقت معه أيضا في تطعيم الموضوعاتية بالمناهج المختلفة، اجتماعية، ونفسية، بالإضافة إلى تاريخ الحضارة. فضلا عن استخدام المقارنات والمعارف الموسوعة.
- ألفت التعددية المنهجية التي سار عليها "غالي شكري" عمليا كل وحدة منهجية كما غابت بسبب ذلك سلطة النظرية النقدية الواحدة، لصالح سلطة الموضوع.
- وبحكم تناول غالي شكري لروايات كاتب واحد، وهو نجيب محفوظ، كانت الممارسة النقدية الموضوعاتية تبحث عن نسق فكري عام يحتوي مجموع التجربة الإبداعية للكاتب. غير أن النظرة التحريية حالت في بعض الأحيان دون تحقيق هذا الهدف.
- ونظرا لسلطة التيمات في الممارسة النقدية الموضوعاتية، فإن الدراسة الجمالية تحولت من الشكل إلى شكل المحتوى، فكان الحديث مثلا عما يُسمى بالبناء الفكري، أو الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية. وغاب بسبب ذلك الاهتمام بالبناء النفسي التصوري والجمالي.
- تنحصر أهمية النقد الموضوعاتي الذي أثبته "غالي شكري" إذن في جانب البحث الدلالي، وفي أصول التيمات الروائية بنوع من المبالغة في الافتراضات التأويلية وذلك بسبب تدخل الحدس وغلبة الأسلوب السردى على حساب الربط المنطقي، وأخيرا بسبب المواقف الإيديولوجية المباشرة الواردة أحيانا.

^{*} نتحدث هنا عن النشأة فقط لما هذه الاستفادة المباشرة فقد ظهرت في وقت متأخر جدا أي عندما نشر د. عبد الكريم حسن دراسته عن الموضوعاتية البنوية في شعر السواب (انظر القسم التالى من الدراسة).

• في النقد الموضوعاتي للشعر:

• الموضوعية النبوية:

• الأهداف المنهجية:

إنه لم يعد من المقبول في وقتنا الحاضر - وخصوصا إذا تعلق الأمر بقيام بحث في مستوى أطروحة دكتوراه الدولة - أن يعترف الباحث منذ البداية أنه ليس قادرا على اعتماد منطلقات منهجية، متذعرا بكثرة المناهج في الساحة النقدية وبصعوبتها حتى على المحققين. وإنه لأمر شديد الأهمية أن ينتهي باحث بعد إنجاز بحثه في موضوع معين إلى تعديل منطلقاته المنهجية، فهذا يدل على أنه كانت له منطلقات منهجية منذ البداية غير قائمة على أسس معرفية متماسكة ولذلك لم ترهن على نجاحها في التطبيق. ولكن حين يعبر الباحث أن كتابه النقدي هو مجرد مغامرة للبحث عن منهج أثناء تحليل الأعمال الأدبية، فهو يدفعنا مباشرة إلى طرح السؤال التالي. هل هناك إمكانية قائمة فعلا بطلاق لها الناقد من لاشيء ليصل في نهاية بحثه إلى منهجية مُستحددة؟ وهل يمكن لهذه المنهجية أن تتجاوز جميع المناهج المتداولة سابقا والتي لم تكن ولادة يوم أوليلة بل عبر مسار تاريخي طويل الأمد من المحاولات والجهود البشرية المتعددة؟.

عندما تأمل الفقرة التي صدر بها د. عيد الكرم حسن كتابه: "الموضوعية النبوية، دراسة في شعر السياب"¹ نستطيع أن نستخلص كل النتائج الدالة حول هذا الموضوع:

"وفي كل هذا وذاك، فقد تحيرنا الاستمرار في العمل حتى استقام لدينا منهج للبحث العلمي. ولمنا بشكل محسوس ثمرات العمل الطويل. ونحن لا نشير إلى ذلك إلا لكي نؤكد أننا لم نلمس غطى منهج محدد سلفا، ولقد كان هذا من السهولة، خصوصا وأن المناهج النقدية في الأوساط الأكاديمية الغربية كثيرة إلى الحد الذي تستعصي له حتى على المختصين، وهذا ما يعلنه صراحة روجيه فايول Roger Fayolle أستاذ النقد في جامعة السربون" ص 31.

ويمكن تلخيص الأفكار التي أوردها على الشكل التالي:

¹ صدر الكتاب في طبعته الأولى عن المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت 1983.

- يمكن الانطلاق في البحث النقدي قبل امتلاك أي تصور منهجي محدد.
 - لا يمكن تلمس معالم المنهج إلا بعد التقدم في البحث.
 - لا يستقيم المنهج العلمي إلا انطلاقاً من مجهود فردي.
 - صعوبة إدراك المنهج على المختصين تدور إبطال قيمتها والشروع في البحث الخاص والفردي عن منهج متكرر.

والسؤال الجوهرى الذى ينبغى وضعه هنا هو: كيف يمكن الانطلاق في البحث دون تلمس خطى منهج محدد موجود سلفاً ودون استيعاب المجهودات الأساسية للبحث في المنهج عبر محطات تاريخية معلومة؟ وهل يمكن لقرار فردي يعني كل ما هو موجود سلفاً أن يوصلنا بحجة "صعوبة ادراك ما هو موجود" إلى نناء منهج واعد بعباء يذكر في البحث العلمى؟ ألم يكن من المنطقي أن يختار الناقد الابتعاد عن البحث في مجال المنهج ما دام قد وجد صعوبة في فهم جميع ما هو موجود منها في الغرب على كثرته.

وببغية التنبيه إلى أن عمل "الناقد" ليس له علاقة أصلاً بالبحث في المنهج، فهو دراسة في الأعمال الشعرية ليدر شاعر السياب، واعتبار الدراسة رحلة للبحث عن منهج غير مضعة من الناحية المنطقية، لأن الهدف من دراسة النصوص الأدبية يحصر أساساً في نطاق المعرفة وليس مجال معرفة المعرفة، دراسة الأعمال الأدبية تنكب على تحليل الأدب وفهمه وتفسيره أو تأويله، أما البحث في المنهج فيكسب على الكيفيات والوسائل التي نجعلنا قادرين على دراسة الأدب وفهمه أو تأويله.

هناك إذن اضطراب لدى عبد الكريم حس في مسألة تحديد موضوع الدراسة واختيار الرؤية المنهجية التي يمكن أن يدرس بها الأعمال الأدبية وخصوصاً الأعمال الشعرية ليدر شاعر السياب. لقد كان من الأنسب، منذ البداية، أن يشير الناقد إلى أنه اختار التصور الموضوعاني وهو ما فعله متأخراً حين قال:

"منهجنا موضوعي"^(١) بمعنى أنه بحث في الموضوع، وهو بحث يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند السياب" (ص: 32).

"- لا ينبغي التذكّر بمصطلح "موضوعية" المعنى المتكسب لمصطلح الذاتية، بل هذه هي ترجمته الحاصّة لمصطلح thématique.

ونراه بعد ذلك يستفيد مباشرة من النقاد الموضوعاتيين وعلى رأسهم "جان بير
 رينار"، ولكنه لم يأخذ من المنهج الموضوعاتي إلا حائناً جزئياً هو في الواقع متصل بجميع
 المنهج، ونقصد بذلك الإحصاء statistique. إذ يعتقد أن الدراسة "الموضوعاتية" التي
 يأخذ بها تعتمد أساساً على القاعدة اللغوية. ونقطة البدء في ذلك "تكتنيس" (كذا)
 الأعمال الشعرية الكاملة إحصائياً " (ص. 33) ولذلك فهو يُعدُّ صراحة كل تحليل للعمل
 الأدبي (ص 32 فقرة 5)، ويُعَدُّ عن ذلك بعد صفحتين فقط حينما يشير إلى أن عمله
 يتراوح بين التحليل اللغوي الشكلي والجزئي و"دراسة الموضوع من خلال استخراج
 المعطى الكلي الذي يُطَمِّنه" (ص. 35)، بمعنى أنه كان يفكر في المنهج عن طريق التحليل
 ذاته بوسائل الحدس، وهذا عمل غير فعال في تحليل الأدب وإنتاج معرفة بجباياه
 الركبسية والدلالية.

ومفاجئنا الناقد بتعبير آرائه على الدوام بحيث يضي تصوراته مناقضة لما سبق أن
 أعلن عنه قبل قليل، فبعد أن اعتبر أن تحديد الموضوع في عمله "يعتمد على القاعدة
 المعجمية lexical substrat الماثلة في العمل الأدبي (ص 32)، نراه يلقي ذلك عرثاً
 آخر ليقول بعد صفحتين: "نقطة الارتكاز في التحليل هي النص، فتحليلنا نصي
 (Analyse contextuel)"⁽¹⁾ لا علاقة له بالقاموس. (ص 35). وملاحظ هنا مجازة
 الصواب في الترجمة عندما يجعل كلمة نصي مقابلاً لكلمة contextuel في حين أنها نصي
 "سياقي" والفرق شاسع بين الدالتين.

لقد اكتشف الناقد، في تحول مفاجئ، خلال كتابة مقدمته، أن تناوله للمفردات
 وإحصاءها في دواوين السياب، سوف لن تكون له فائدة ملموسة، لذلك انتقل إلى
 الحديث عن ضرورة تحليل هذه المفردات في ضوء النص نفسه باعتباره كلاً. وهذا على
 كل حال جانب إيجابي ويستفيد من التقسيم الذي أقامه "غريماس" (Grimas) بين
 النويات الدلالية الذرية Sèmes Nucléaires والنويات الدلالية النصية Sèmes
 contextuelles (ص 36) (الأصح أن يقول النويات الدلالية السبائية) ومراه فيما بعد
 بعصر النص حكماً في تحليل المفردات، وأن تحديد المعجم اللفظي ليس إلا خطوة أولية تفقد
 قيمتها عند الانتقال إلى الخطوة التالية أي تحليل النص (ص 36 فقرة 5). ونرى أن الترجمة
 الأكثر دقة للمصطلحين اللاتينيين الذين استخدمهما غريماس هنا هي على التوالي: نويات

* - تدور الترجمة هنا غير دقيقة، فالأصح ترجمة كلمة lexical بمعجمية و contextuel بسبائية.

دلالية ذرية ونويات دلالية سياقية، ومقابلها أيضاً: الوحدات الدلالية ثم

الوحدات الدلالية السياقية
إن إشارة الناقد إلى عدم أهمية المعردات بالقياس إلى السياق العام للنص، كما هو مفهوم من كلامه، مسألة إيجابية في التحليل، فهي تجعل الدراسة تسمى مجدداً في إطار المنهج النبوي الذي ينظر إلى الوحدات البانية للنص في ضوء سياقه العام. وهذا ينسجم على كل حال مع عنوان الكتاب الذي يتحدث عن الموضوعية البنائية، ولكنه يعارض مع المقدمة التي تعادي المناهج ولا تعكس المم النبوي منذ بدايتها. ويدعو لنا أنه لم يكتشف النبوة إلا في آخر المقدمة وهذا لا يعني بالضرورة أنه سيطبقها في دراسته التحليلية لشعر السياب كما سنرى

أشار الناقد في الفصل الأول، وهو خاص بالمنهج، إلى أن دراسته تتبّع الخطوات التالية الماثلة في ثلاث مستويات:

— مستوى ظهور المفردة في البيت.

— مستوى البيت في القصيدة

— مستوى القصيدة في الديوان (ص: 37).

ويشير في هذا المستوى الثالث إلى أنه إذا ما وُضعت القصيدة في إطار المرحلة التاريخية التي كتبت فيها فستقدم لنا الكثير لفهمها (ص: 37). كما يرى إمكانية استفادته من جان بيور ريشار وخاصة في جانب اعتماده على التحليل النفسي وآلية الوصف (ص 37)، ولن يلجأ إلى ذلك إلا عندما يواجهه في النص بعض الكلمات ذات القدرة

الإيحائية *connotative*، التي يُعبر عنها بفيض المعنى. *Exubérance de sens*

وقد قادته استفادته المتكررة من جان بيور ريشار إلى مناقضة موقفه من أرسطو الذي أخذه بأنه كان يطلق في دراسته من العام إلى الخاص، في حين أن الدراسات الحديثة تنطلق من الخاص إلى العام (ص 31 - 32)، ولم يصبه إلى أنه عاد هو نفسه إلى منهج أرسطو حينما أشار في الصفحة 38 من الفصل الأول إلى الاعتقاد بأن دراسة الموضوع الرئيسي *Thème principal*، تفضي بالضرورة إلى الموضوعات الفرعية *sous thèmes* التي تنبثق عنه (ص 38).

وفي هذا الصدد يميز الناقد منهجه عن منهج "جان بيور ريشار"، فإذا كان هذا يرى أن القراءة الموضوعاتية من حيث المبدأ هي قراءة حرة (ص 38) فهو على العكس من

ذلك يرى أن منهجه مقيد في مدخله بالموضوع الرئيسي: "لاكتشاف البنية الموضوعية (بفصل الموضوعات) للعمل الأدبي لا يمكن أن يتم إلا من خلال الموضوع الرئيسي" (ص 38).

وأهداف الناقد من دراسته الموضوعاتية هذه هي اكتشاف الشبكة الموضوعاتية grille thématique التي تنظم تجربة شعرية كاملة من خلال ديوان السياب، أي من خلال مرحلة شعرية معينة. وتعتبر هذه الشبكة في نظره: "عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة، وهي شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتحتل الموضوعات الفرعية غصونها، وقد يتولد عن هذه الغصون فروع أصغر (...) وهنا نلاحظ أن نقطة الوصول في منهجنا كما هي الحال في منهج J.P. Richard نقطة مشتركة، وهي اكتشاف البنى أو شبكات العلاقات بين الموضوعات أو تنظيم العالم الذي نصوره الفنان" (ص 39).

لذلك فإن من وصول الناقد عبد الكريم حسن إلى شبكة العلاقة بين الموضوعات هي إدراك رؤية العالم عند الشاعر. وهذا الهدف يتلاءم مع الفلسفة الظاهرية التي يستند إليها المنهج الموضوعاتي في أوروبا، وهي ترى أن الأفكار المبدع عبارة عن مقولات فكرية دالة على نوعية نظام الأفكار في ذهنه. وبإكتشاف نظام هذه المقولات نكتشف أيضا نوعية تفكير المبدع. وقد سبق أن أشرنا في مدخل كتابنا هذا إلى أن هوسرل يرى أن الوعي والعالم الخارجي يجسدان "حقيقة ملموسة، وعندما يتخذ الفكر من العالم موضوعا للتفكير فإنه يتجه إليه مباشرة، لذلك يصبح من الطبيعي أن نتعرف على الحقيقة من خلال تحديد مضامين الوعي" (107).

ولابد أن نلخص هنا تلك التناقضات الأساسية التي حددت تصور الناقد لمنهجه الخاص، فإذا كان عنوان البحث كما أشرنا يجسد حضور الموضوعاتية والبنوية؛ فإن المقدمة تعكس في بدايتها اضطرابا منهجيا واضحا يجعل الناقد يبتعد عن التقيد بمنهج محدد. غير أننا لا نلبث أن نجد منهجنا الموضوعاتية ثم بالتاريخ ثم التحليل النفسي، لتظهر بعد ذلك البنوية بشكل مفاجئ بحيث يتخلى عن كل تحليل خارجي حين يقول في نهاية

¹⁰⁷ - روبرت ماغيلولا: "التناول الظاهري للأدب" نظريته و مناهجه. ترجمة عبد القادر البدي. مجلة فصول عدد: 3، 1981، ص 183.

الفصل الأول. "فلقد أهملنا كل الظروف الخارجية وانعكاساتها على العمل الأدبي من نفسانية Psychologique واجتماعية واقتصادية" (ص 48).

وتستقر الدراسة إذن على البنية الحرفية المعززة بالإحصاء والبيوية كما نعلم نلمي الذات المبدعة، وهذا في الواقع إلقاء ضمني للبدء الموضوعاتي ذاته باعتباره دالا في شبكات علاقات النص على رؤية المدع، كما يلقي الناقد الشريط ويمظر إلى النص. "كشيء objet تلغفي معانيه من خلال مجموعة من العمليات الذهنية" (ص 49).

وتفيدنا المناقشة التي حرص الناقد على إثباتها في مدخل كتابه - وهذا عمل إيجابي قام به في نظرنا - في تحديد قيمة عمله سواء من جابه المهيج أم التطبيق. فقد لاحظ غريغاس وهو من بين أعضاء اللجنة، أن اختيار الباحث للموضوعات كمنهج للدراسة يوقفنا على مشكلة أساسية أولى، وهي ما هو هذا الموضوع (thème)؟ كما أنه يتساءل عن حدود الإحصاء في مجال بحث من هذا النوع: "فالإحصاء يعطي الانطباع بالعملي ولكنه يؤسفني أن أقول بأنه انطباع فحسب، فعلى أي شيء يبرهن الوردود الكثير لكلمة حب مثلاً" (ص 15).

ويتهيئ غريغاس إلى ملاحظة أن كثيرا من المفاهيم التي اعتمدها الناقد لم تكن مطابقة لأصولها، وأنه تم استخدامها بالمعنى العادي، مهتديا في دراسته بالجلس لا بالمهج (ص 17) وكلام غريغاس هنا يؤكد لنا أن الناقد لم تكتمل له بالفعل أداة منهجية واضحة.

وقد تركزت جميع الانتقادات التي قدمها الأساتذة الماقتشرون لهذا العمل على. عدم القدرة على الإقناع بالجوء إلى الجمع بين الرؤيتين الزمانيات diachroniques والتزامنية synchroniques في رسالته (ص 20)، وهو ما لاحظناه حتى على مستوى الجانب النظري في تبنى منطلقات منهجية محايدة méthodologie immanente لطبيعة النص الشعري، وأخرى خارجية والتحلي فيما بعد عن بعض ما تبناه سابقا.

كما تركزت الانتقادات الموجهة إليه أيضا على مبدأ الموضوع وكيف تم تحديد مفهومه؟ ذلك أن كثيرا من الصعوبات تقف دون هذا التحديد وأخيرا ما قيمة الإحصاء فعلا، خصوصا إذا جاءت أرقامه مطلقة. مثل إحصاء الباحث لعدد المرات التي يرد فيها اللون الأحمر عبر دولوين السياب، فقد رأى دافيد كوهن David Cohen، وهو أيضا من المناقشين، أنه. "إذا كان اللون الأحمر لا يرد إلا مرتين في الديوان الأول وخمس مرات في

الديوان الثاني والثني عشرة مرة في الديوان الثالث، فإن هذا لا يعني أن اللون الأحمر قد بدأ في السيطرة في هذا الديوان، فيمكننا أن نرد الزيادة هنا إلى الزيادة في حجم الديوان أو إلى أي علة أخرى" (ص: 22).

المتن:

إن أهمية تطبيق بعض المناهج، وخاصة تلك التي تلتزم بالتحليل الداخلي للأعمال الإبداعية تأتي أحيانا من حصرها الدقيق للمتن المدروس. وهذه الخاصية هي مرة في عمل عبد الكريم حسن، فهناك التزام كبير بالارتباط بالمتن المدروس وهو محدد بالدواوين الذي أصدرها الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وقد تم تناوؤها في ترتيب صدرها التاريخي مما أتاح للنقاد فرصة محاولة التعرف على الخط التطوري الذي سار فيه الشاعر، وهذا يعطي للدراسة النقدية الموضوعاتية التي مارسها بعض القيمة المعرفية في هذا الجانب بالخصوص لا نغدها كثيرا في الدراسات النقدية العربية المشار إليها سابقا

الممارسة النقدية (الوصف، التنظيم، التأويل):

اتباع الناقد خطة واحدة في التحليل تتكرر من ديوان إلى آخر مما جعله يعود إلى موضوعات بعينها مرات عديدة في كل دراسة جديدة وهو ما أكسب الدراسة طابعا روتينيا لا يصعب الشيء الكثير لما قيل سابقا. وهذه ملاحظة شكلت أيضا نقطة أساسية في الانتقادات التي وُجهت لهذا العمل من قبل من أجازوها علميا. ونقدم هنا نموذجًا عن الطريقة التي اتبعها الناقد في التحليل، وذلك من خلال عرضا لما قام به في الفصل الخامس، وهو بعنوان: "المرحلة الرابعة دراسة ديوان أنشودة المطر".

فقد لاحظ أن هذا الديوان يهيمن عليه موضوع رئيسي، وهو "الموت" ويتم ذلك خلال مستويات أربع: - المستوى الإنساني - المستوى الشرقي - المستوى العربي - المستوى الوطني. هذا من الناحية الأفقية أما من الناحية العمودية فيرى أن الموت في ديوان أنشودة المطر تعبير عن واقعين متفاعلين في جميع المستويات المشار إليها:

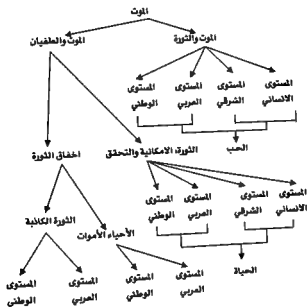
- الواقع الأول هو الموت والطفان.

- الواقع الثاني هو الثورة (ص 175 - 176).

وهناك إلى جانب الموضوع الرئيسي، وهو الموت، موضوعات أخرى متصلة به لها حضورها أيضا في الديوان المدروس، وهي الحب، الحياة، وإخفاق الثورة. ولا يمكن فصل التحليل الذي قام به لهذا الديوان ولغيره من الدواوين، في مجموع دراسته، عن وصف المادة الشعرية من حيث تشابك علاقاتها الثيمائية، لذلك نجد بصع في نهاية تحليله لديوان أنشودة المطر خطاطة وصية عامة تمثل شبكة موضوعاتية grille thématique للعلاقات التي تحكم الديوان، وقد جاءت على الشكل التالي مع تفصيل يهتم جزئيات الموضوعات المطروقة.

شبكة العلاقات الموضوعاتية

في ديوان أنشودة المطر



ومن الملاحظات الأساسية التي ينبغي تسجيلها بصدد نوعية التحليل الذي مارسه الباحث، هو أنه لم يستخدم في ذلك أية وسيلة أو أداة إجرائية ذات طابع بنوي للوصول إلى الشبكة الموضوعاتية grille thématique. فقد انطلق منذ البداية من موضوع الموت باعتباره محورا ثم انتقل إلى تفريع التيمات المنضوية تحته، اعتمادا على حدسه الخاص، وهذه ملاحظة أساسية قدمها "غريغاس" سابقا. وهكذا للإعلان عن المهج البوي في آخر مقدمة الكتاب لم يكن له أي دور في جانب الممارسة، مادام أن التحليل مسمى معتمدا على الحدس الخاص للناقد مع الإخلاص دائما للموضوعاتية.

وإذا اقتطفنا جزءا من تحليله لبعض النماذج الشعرية نكتشف أنه تحليل يقيى في معظم الحالات على مستوى السطح، أي في حدود التعليقات المألوفة في الدراسات النقدية التي تركز على الموضوع الشعري وتعمل الركائز الأساسية لشعرية النص وهي التي تكون عادة قائمة في الصور الشعرية والإيقاع والبنية التركيبية. وقد كانت هذه النقطة أيضا من المآخذ الأساسية لـ"غريغاس" على هذه الدراسة وخاصة حين لاحظ قائلا:

"... فالبحث في الموضوع وكشف مكانته لا يقدم لنا شيئا عن الشاعر (...). هل يمكن أن نغير من وجهة نظر المحتوى قصيدة أو رواية أو نصا أدبيا عن كتاب السياسة أو الفلسفة (...). فما عليك إلا أن تصحح بحثك بالشكل الذي تُبين فيه خصوصية الأدب أو الشعر من خلال الموضوع" (ص 14).

ونحن في النهاية لا نجد في تحليل الناقد سوى حضور الموضوعات وغياب ما يتميز به شعر السياب كخصوصية تعبيرية وتصويرية وجمالية متفردة.

ونعرض هنا للنص الشعري المعتمد حتى نتبين طبيعة التحليل الذي مارسه الناقد، فهو يتحدث عن الموت والطفيلان على المستوى العربي ويشرح بعض مقاطع شعر السياب في ديوانه أشودة المطر فيقول:

"صورة الفلسطينيين إذا، هي صورة المشردين الذين أخرجهم الطاغية من صعد الأدمية، فصاروا يسكنون الكهوف لكي يموتوا فيها من الجوع والتشريد، لا يخلفون وراءهم من أثر:

فاليوم تفتلى الكهوف بنا ونعوى جانعين
ونحوت فيها لا نخلف للصغار على الصخور
سوى ضباب، ما نقشنا فيه من أسد طعين

وغوثُ فيها لا تخلفُ بقَدنا حتى قبور
 ماذا عَظ على شواهدها ؟ أ... كانوا لاجئين ؟
 وشواهد القبور ها تَغل الصياح، فاللاجئون يلا هوية، وضاع الهوية يلاحقهم إلى
 ما بعد الموت، حيث لا يمتلكون حتى القبور لدفن موتاهم " (ص 182).
 فالى جانب إهمال المستوى الشعري في هذه الأبيات هناك إضافات دلالية في
 التحليل يُقدمها الباحث دون أن تكون الأبياتُ مشتملةً عليها، وهو ما يُعطي للممارسة
 النقدية وجهًا مخالفًا لحقيقة الشعر المدروس، ويمثل هذا مشكلة كبيرة إذا تعلق الأمر
 بممارسة نقدية تنسب للمجال العلمي الذي يُفترض أن يكون حريصًا على الصرامة
 المعرفية.

إن حروح الناس الموصوفين عن صفة الآدميين ليس سبًا في تحولهم إلى ساكني
 كهوف وإنما العكس هو الصحيح، أي أن مظهر حياض الجديدة باعتبارهم قد سكنوا
 الكهوف هو الذي يدل على فقدانهم لآدميتهم كما أنهم لم يسكنوا الكهوف لكي يموتوا
 فيها من الجوع والشرد - فمثل هذا الكلام لا معنى له بالنظر إلى المضمون الاستقادي
 لسياسة المستعمر المُفتر عن النص - فهم سكنوا الكهوف قسراً والموت والجوع
 والشرد كلها مفروضة عليهم.

وقد أحمل الناقدة الصورة الشعرية figure poétique الأسابية في هذه الأبيات
 وهي:

وغوثُ فيها لا تخلفُ للصغار على الصُخور.
 سوى قباب ما نُقشنا فيه من أسد طُعين.

وهي صورة تحيلنا مباشرة إلى ذلك الإنسان البطولي في التاريخ القديم الذي لم يفقد
 أبداً آدميته رغم أنه كان قد سكن الكهوف، وقد حطَّ على جُدرانها ملاحه البطولية في
 صراعه مع الطليعة برسم الأسد الطعين برماحه. ومن خلال هذه الصورة يشير إلى حالة
 الدل والمهانة التي لحقت بالموصوفين.

ويستد الباحث كثيراً عن مدلول المقطع الشعري عندما يرى: "أن شواهد القبور
 هنا تَغل الضياع"، مع أنها في السياق تشير إلى علامة دالة على تحقيق الذات وليس على
 الضياع، لأن الشاعر يرى أن ساكني هذه الكهوف سوف لن يُخلَقوا وراءهم حتى
 القبور، وهذا يعني أن القبر علامة إيجابية في النص، لأنه سيكون دالاً على أن شخصاً ما

كان هنا. والنطق الدلالي للأسطر الشعرية يقول: وحتى لو خلفنا قبورا فماذا سنخط على نواحلها، هل نخط عبارة "كانوا لاجئين"! هذا إن وجدت القبور فعلا. لأن المسألة ليست إلا افتراضا، فلا القبور موجودة ولا شواهدُها موجودة. والنتيجة هي الضياع التام للثبوت.

ويلتجى الناقد إلى التأويل حينما يُصادف بعض الرموز، وهو تأويل يحيل مباشرة إلى ما هو خارج النص، مع أنه أكد في آخر مقدمته المنهجية أنه سوف يكون بنويا في تحليله ويستغنى عن أي تحليل اجتماعي أو نفسي. لذلك نجد مثلا يعلق على السطرين التاليين.

من قاع قبري أصبح

حتى تن القبور

"القبر هنا في الواقع السياسي الذي يعيشه السياب واقعٌ خاص وعام" (ص: 191). وفي هذا تأويل خارجي يتعارض بشكل واضح مع التحليل البنوي ذي الطبيعة الداخلية. ويعلق على مقاطع شعرية أخرى قائلا: "وحفار القول هنا هو السياب أو أي عربي ينشد الثورة ويجب نفسه يعيش حالة من التناقض الممزق" (ص: 204).

إن خروج الناقد هنا عن الرؤية الداخلية التي يفرضها المنهج الموضوعاتي البنوي، يؤكد حقيقة طالما لاحظناها بخصوص التجربة النقدية العربية بشكل عام وهي غلبة الحس الاجتماعي في الممارسة النقدية العربية. فحتى النقاد الذين التزموا بالبنوية ومنهم موريث أو ناصر مثلا وسيزا قاسم وهذا الناقد نفسه، لم يستطيعوا أبدا فيما يخص التحليل التطبيقي أن يتخلصوا من الرؤية الاجتماعية وهذه المسألة لا نجد تفسيرها في الواقع إلا عند الباحثين السوسيوولوجيين الذين يرون أن قضايا المجتمع ومشكلة الانعتاق من القيود والبحث عن الكرامة في مناح الحرية، هو ما عطل في الغالب مسار النقد في العالم العربي عن إنتاج بحوث قُتِمَ بالجوانب البنائية، ومنعهم أيضا من اتخاذ مواقف حيادية أو قريبة من الموضوعية في دراساتهم النقدية للأدب.

ومع أن الناقد حرص في مقدماته المنهجية على أن يكون تحليله مراعيًا لعلاقة الأجزاء بالكل، إلا أننا نلاحظ في التطبيق أن أغلب التحليلات لديه ظلت متصلة بالجزئيات؛ فالناقد يحمي مع القصائد معلقا على أجزاءها مقطعا مقطعا، أحيانا في حضور للتفسيح العام الذي يضعه في بداية التحليل، وحيثا آخر في غير حضور لذلك، مما يجعل

الدراسة تضع كثيرا في معالجة التفاصيل وهذا يخالف تأكيد السابق بأن الدراسة سوف تراعي البناء الكلي للقصائد وكذا بناء الديوان بكامله ويتبين لنا عند تحليله لقصيدة "مول الأفتان" لبدر شاكر السياب أنه لم يضع أجزاء هذه القصيدة في إطار بناءها الكلي، كما لم يضع القصيدة ذاتها في إطار الدلالة العامة للديوان، بحيث ظل يقدم ألوانا من التأويلات لا يجد لبعضها مركزا في الديوان. وهو ما سحاول أن نتيبه من خلال تتبع تحليله لهذا النص الأساسي في ديوان الشاعر.

يشير الدارس إلى أن ذاكرة السياب تتداعى فيها: "صور اليأس الاجتماعي والسياسي الذي عاشه جيكور" (ص 260). وملاحظ منذ البداية كيف أن الباحث أضاف مسألة اليأس السياسي مع أن القصيدة ليس فيها أي إشارة إلى هذا المعنى. وبعد أن يورد المقطع التالي من القصيدة:

وتغلا رجة الباحة

ذوالب سُدرة غبراء ترحمها العصفير

تفقد شطى الزمان بسفقات، والمناقر

كالفواه من الديدان تأكل جثة الصنم

وتغلا عالم الموت

بمسمة الرثاء، ففزع الأشباح بحسب أنه النور

مشرق، فهي تمسك بالظلال وتجر الساحة

إلى الغرف الذجية وهي توقف ربة البيت:

"لقد طلع الصباح". وحين يبكي طفلها الشبح

تدهده وتشد: "ياغيول الموت في الرواحة

تعالني واحلني، هذه الصحراء لا فرح

ترب لها ولا أمن ولا حب ولا راحة.

يقول معلقا وهو يشر الأيات نثرا مباشرا:

"لقد تحول المول إلى عالم موت، لأن ساكنيه هجروه وحلت محلهم الأشباح. والمول لشدة وحشته وإفقاره من علامات الحياة أرادت الأشباح، حتى الأشباح أن تهجره" (ص 260).

لإذ كان صحيحاً أن مولد الأفتان تحول إلى عالم للموت بسبب هجر ساكنيه له وحلول الأشباح محلهم، فإن إشارة الباحث إلى أن الأشباح نفسها من شدة وحشة الدور وإفقاره أرادت هي الأخرى أن تَجْرَهُ، بعد تحريفها للمقطع الشعري يحول دون إدراك جمالية بناء الدلالة فيه. لقد كان من الضروري أولاً تمييز تلك الاستعارة الداخلية التي ولدها الشاعرُ في المقطع، وهي تجعل من الضروري اللجوء إلى التمييز بين نوعين من الأشباح: الأشباح الحقيقية والأشباح غير الحقيقية. فالأولى هي تلك التي قال عنها الشاعر:

فَنَزَعُ الْأَشْبَاحَ تَحْسَبُ أَنَّهُ الثُّورُ
يُسْرِقُ، فَهِيَ تُمَسِّكُ بِالظَّلَالِ وَتَهْجُرُ السَّاحَةَ.

ويشير هنا إلى أشباح الموتى التي اتخذت لنفسها مسكناً في مولد الأفتان وساحته، لكنها عند طلوع الصباح تَجْرُ السَّاحَةَ خوفاً من النور - تأكيداً لما تحكيه الأساطير عن الأشباح وخوفها من النور - ثم تعتصم بالغرف الدجبة وتستقر بها بعيداً عن النور. غير أن الباحث اعتقد أن الأشباح نظراً لخلو البيت من علامات الحياة فإنها ترغب في هجره، وهي في الواقع إنما تَجْرُ السَّاحَةَ إلى الغرف الدجبة خوفاً من النور. أما الشبح الثاني غير الحقيقي فهو إشارة مباشرة إلى الطفل الهزيل مع أمه التي جف لبنها، وهما لا يزالان يسكنان فعلاً مولد الأفتان. والأشباح الأولى (الحقيقية) هي التي توقظ ربة البيت عندما تَجْرُ السَّاحَةَ إلى الغرف الدجبة:

..... وَتَهْجُرُ السَّاحَةَ

إلى الغرف الدجبة، وهي تُوقِظُ رَبَّةَ الْبَيْتِ:

..... وَحِينَ يَكْبِي طِفْلُهَا الشَّبْحُ

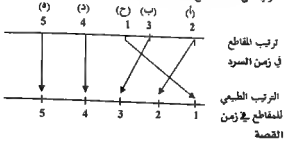
فدهذه وتشد: "يا حَيُولَ الْمَوْتِ في الواحة..."

وهنا نلاحظ الإشارة المباشرة إلى الطفل الشبح كما نرى. ونحن نشير إلى أن الأم هي أيضاً شبح غير حقيقي لأن جوع طفلها الذي أحاله إلى شبح لا يمكن أن يكون إلا بسبب جوع الأم أيضاً، بمعنى أننا نسي معنى الأبيات اعتماداً على العلاقات المطفية، وإن كانت المقاطع الأخرى من القصيدة التي لم يشر إليها الناقد تؤكد لنا بشكل مباشر أيضاً ما ذهبنا إليه. يقول الشاعر في المقطع الثالث من نفس القصيدة:

وطفلاً ماتَ لما جفَّ دُرٌّ. ماتت المعزى

وجاءت أمه فالتفتي لا لسبب ولا لحسب.

والشاعر يشير هنا إلى مصر طفل وأمه من بين أمهات وأطفال مول الألقان، وهو نص المصير الذي ينتظر الأم وطفلها الموصوفان في المقطع الأول، علماً بأن القصيدة ذات بناء سردي يمكن إعادة ترتيب مقاطعها حسب نظام القصة على الشكل التالي، وهي تحتوي على خمسة مقاطع:



وهناك تعليقات أخرى يقدمها الناقد تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أنه لم يدرك المعنى الكلي للقصيدة مول الألقان، بل إنه أفرعها من قيمتها الدلالية والجمالية على السواء. يقول معلقاً على المعنى العام في القصيدة

"ويقابل السياب بين الحياة العادية التي كانت تسود مول الألقان وحالة الموت التي يحياها السياب في زمن العربة والمرض. السياب هنا يُرثي "مول الألقان" ولكنه يريد الانتقال عبر ذلك إلى وئام نفسه" (ص 260 - 261).

أولاً لا نفهم جيداً ماذا يقصد الناقد بالحياة العادية التي كانت تسود "مول الألقان". ذلك أن القصيدة فيها تصوير لخيتين الأولى مُشرقة تشير إلى الماضي البعيد، حيث كان مول الألقان عامراً بأهله يضح بالحياة خُلّوها ومُرّها، وهي التي تتحدث عنها الأبيات التالية من المقطع (ج) في زمن السرد temps narratif المشار إليه في الرسم سابقاً:

ألا يا مول الألقان، كم من ساعد مقبول
رأيتُ ومن خُطى يهتزُ منها صَخرُك الهاري !
و كم أعية غُضراء طارت في الضُحى المغسول

بالشمس الخريفية.
 تُخَذِّثُ عن هوى عاري.
 كماء الجدول الرقاق ! كم شوق وأمنية !!
 وكم الم طَوَّيْتُ وكم سَقَيْتُ بمدمع جاري ؟
 وكم مَهَّدُ قَرْهَزُ فَيْك: كم موت وميلاد
 ونار أوقَدْتُ في ليلة شتائية !!
 بدمدن حولها القصاص: " يُحْكِي أن جنية .."
 فربحفُ الشيوخ وبصمْتُ الأطفالُ في ذهش وإخلاء
 كان رنير آلاف الأسود يرنُ في واد
 وقد ضلوا حيارى فيه، ثم ثرن أغنية:
 "أنى قمر الزمان....، ودندن القصاص ! " جنية " (108)

فإذا كان الناقد يقصد أن الشاعر يقابل حياته الخاصة المُرَصَّبة بهذه الحياة - إذ
 فهما من هذه المقابلة. الماثلة، كما هو ظاهر من خلال الفقرة السابقة من كلامه - فإن
 ذلك غير مقبول منطقياً. لأن صورة الحياة المشرقة التي تضج بالحياة كما يعظمها المقطع
 (ج) تتناقض مع حالة المشاعر المرصية المتساوية.

ولعل الناقد كان يريد أن هذه المقابلة التماثلية موجودة بين مقطعين (أ) و(ب) من
 زمن السرد وهما معا يصوران الحالة المتساوية التي آل إليها مول الأفتان بعد أن كان
 عامراً بأهله فأصبح خراباً تسفيتها الريح: وقد جاء في المقطع (أ).

خرائب فانزع الأبواب عنها تعد أطلالا
 خوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح
 وهذه المقابلة التماثلية ممكنة على كل حال، لكنها ليست هي المقصودة أبداً في
 القصيدة، فالشاعر بعد أن صور ذلك الخراب الذي لحق مول الأفتان وما يعانيه فيه أهله
 من موت وجوع انتقل إلى حالته ليقول في المقطع (د) من زمن السرد:
 ولو خيرت أبعدت الذي ألقى بما ذاقوا
 ممض ما أعاني: شُلَّ ظهر وانحنى ساق.

إذن للمقابلة هنا ليست تشبيهية أو غنائية ولكنها على الأصح تعاضلية، فلو خير بين ما يعاني من مرض في لبدن وبين ما يلقاه أهله في منزل الأتقان لاختار حالتهم. وهذا يعني أنه يطلب الموت ليستريح من عذاب الآلام التي كان يعانيها:

"محمض ما أعاني شُلَّ ظَهْرًا، وانْحَنَتْ ساق"

إن فهم الصورة العامة للقصيدة كان يفرض بالضرورة دراسة العلاقة الكلية بين الأجزاء الخمسة للقصيدة والانتقال من التفاصيل إلى الإطار العام، وهو ما لم يفعله الباحث ولذلك ظل أسير الأجزاء على عكس ما كان تخطيطه، فضلًا عن أنه كان يؤول بعض تلك الأجزاء تأويلًا يرفضه السياق العام.

ويزداد استغراب القارئ عندما يرى الناقذ يشير إلى أن السباب: "يموت من كمد في غرته دونما مطمح في أمل أو مال" (ص 261)، مع أنه لا مجال للحديث عن مطمح الشاعر في المال، لأنه بصور حالة فقدانه للأمل وحالة طغاه بقوده التي قد تجلب الشقاء. يقول الشاعر في المقطع (د):

غريبٌ "غير" ناز اللَّيْلُ ما وَاَسَاءَ من أخذ

بلا مال بلا أمل، يُقَطِّع قلبه أسفا

و يتم توضيح هذا المعنى فيما بعد حين يقول الشاعر:

وما أَمَلُ العليل لَدَيْكَ، شح لئال، ثم رمته بالدَّاءِ

سهاً.... الخ.

ونظراً لأن الناقد لم يكن يأخذ بعين الاعتبار البناء العام للقصيدة، فإنه ظل على الدوام معرضاً للبهفوات في تفسير وتأويل مقاطع القصيدة. وهكذا نجد بتعدد كثرة عن الدلالات الأكثر احتمالية في القصيدة عندما يلاحظ قاتلاً بخصوص المقطع الخامس التالي.

ألا يا مَرُولَ الأتقان سَقَطْتَ الحيا سَحْبُ

نُورِي قُبُري الظَّمآن،

تَلْسُمُهُ وتَتَنَحَّبُ !

" وهكذا تتم المطابقة بين مَرُولِ الأتقان وقبر السباب في العربة " (ص: 88)

والناقد يتصور هنا أن الشاعر يتحدث عن قبر له في العربة وهو تصور لا يحلو من غرابة واضحة في التعامل مع القصيدة، مع أنها بكاملها توجه الدلالة في اتجاه رغبة الشاعر

في أن يكون قبره في مول الأفتان لا في العربية، على أمل أن تسقي السحب وتروي مول الأفتان ومعها قبره.

ويؤكد هذا المعنى ما سبقت الإشارة إليه من أن الشاعر لو غير لأبدل الذي يُلقي بما يفوقه أهل مول الأفتان، كما يؤكد إحساس الشاعر بالعربة في لندن من خلال قوله في المقطع التالي:

غريبٌ غيرَ نارِ اللَّيْلِ ما وِاساءُ من أخذ

(.....)

أأمكثُ في ديارِ الثلجِ ثم أموتُ من كَمد

ومن جوعٍ ومن داءٍ ومن أرزاء

أأمكثُ أم أعودُ إلى بلادِي؟ آه يا بلادِي.

ومعلوم أن ما كتبه الناقد بعد هذا عن القصيدة مبني على الأخطاء السابقة ومحدد من زاويتها ولذلك لا ينبغي الاعتداد به في نظرنا (انظر ما قاله مثلاً في ص 261 فقرة: 1). إن دراسة الناقد لا تختلف كثيراً عن الدراسات الموضوعاتية التي تتناول التحليل من أي نقطة يريدُها الناقد، لأنه كان أحياناً ينتقل عبر أبيات الديوان بطريقة اعتباطية دون مراعاة البناء الهيكلية لمجموع النص. محده مثلاً يُصبح دراسةً مقطوع من قصيدة مول الأفتان بعلق سريع عن مقطع من قصيدة سفر أيوب موحياً للقارئ بأن ما يصوره الشاعر في المقطع الثاني هو استمرار لما وقع في المقطع الأول، مع أننا بالرجوع للتواريخ التي أنبتها الشاعر في نهاية قصائده نبين أن المقطع الثاني كُتبَ قبل ليلة من تاريخ كتابة المقطع الأول (ص: 261).

ووقف في أثناء ذلك كله على بعض الدلالات الغريبة التي يتحلىها الناقد، وهي بعيدة عما أراد الشاعر التعبير عنه. يقول الشاعر في مقطع قصيدة سفر أيوب:

وأغصيتُ بواظري الذليلة

لعلها تتأدُّ من دجاها

على دُجى غطاؤها الضريح.

لشاعر يصور قبل هذا كيف بدأ يشعر بأن الموت قد انتقض عليه كطائر كاسر وأخذ يذب في جسمه حتى انفتح له درب نحو القبر فأغضى نواظره الذليلة حتى تكون مستعدة لتألف ظلمة القبر.

وانحطف الموتُ علي كأنحطاف الباشق...
(... .. .)

وامتد نحو القبر درب باب...
(... .. .)

وأغضيتُ نواظري ..

لعلها تعاد... الخ (الديوان ص 74)

لكن ماذا يقول الناقد في شرح المقاطع الأخيرة؟ إليك قوله.

".... لقد اشتد به المرض إلى الدرجة التي وصل معها إلى عينيه" (ص 261)

هكذا بكل بساطة يتم انتصار وتشويه تجربة الشاعر وإفقادها كل معانيها العميقة ونساءل أخيراً هل يكفي أن يبنى الناقد مذهب علمية (أو تنطمح إلى أن تكون كذلك) لكي تكون دراسته الفعلية مثمرة معرفياً. إن المسألة لا يمكن أن تتم بحده السهولة، فتجربة الناقد وطول تعامله مع النصوص التي يختارها للتحليل لا يمكن الاستعانة عنهما أبداً في ممارسة النقد الأدبي بأي منهج من المناهج

وفضلاً عن ذلك كله يبدو لنا أن أي دراسة موضوعانية للقصائد الشعرية تفشل إظهار الكيفية التي تتولد بها الدلالات والقيمات في الشعر، لا بد أن تكون مسؤولة عن موت القصائد بين يدي المخلل، لأن الكلام عن كيفية تولد الدلالات هو في نهاية الأمر حديث عن شعرية الشعر، وهذا ما نفتقده - بشكل ملحوظ - في دراسة من النوع الذي رأيناه.

كلمة أخيرة

لقد كانت غايتنا في هذا الكتاب أن نعلن أولاً عن وجود ممارسة نقدية عربية يمكن أن تصوي تحت الموضوعاتية أو الظاهرية، ولا شك أن القارئ العربي كان، في زمن نشر الطبعة الأولى من هذا الكتاب، حديث المعرفة بهذا المنهج، بسبب قلة الكتابة عنه في تلك المرحلة، ولكنه الآن سيجد كثيراً من الدراسات قد أنجزت حول هذا المنهج. ولقد كانت غايتنا أيضاً في هذا العمل أن نعرف بالمنهج الموضوعاتي وبأصوله النظرية والفلسفية وكذا بتطبيقاته المختلفة ولم ننصب أنفسنا دعاة لهذا المنهج، ولكننا مع ذلك لم نغفل الإشارة إلى فعالية بعض ممارسته في اكتشاف سحر الإبداع، ولعلنا كما أميل إلى الممارسة الموضوعاتية الجبوبة لقدرة المتميزة على سر أعوار البنى السردية والابتعاد قدر الإمكان عن إغراق الكتابة النقدية بلغة الخيال والأحلام وقد بينا إلى جانب ذلك كله الحدود التي وصلت إليها الممارسة الموضوعاتية في النقد العربي، فظهر أنها كانت لا تزال في حاجة إلى تطوير الأدوات التحليلية والابتعاد عن أحكام القيمة والتورط الاديولوجي الصارخ وضرورة خلق البدائل من أجل البحث عن استجاء في التحليل يقود إلى المعرفة لا إلى متاهات معالجة الموضوعات والضياع في إحصاءات معجمية قد لا تؤدي إلى نتائج ملموسة على السوى العربي.

جرد المصطلحات الواردة في الكتاب*

نبه هنا إلى أن المصطلحات المستخدمة في معظم النظريات المتلفة بالمهج الموضوعاتي، وفي حالات كثيرة أثناء ممارسة التحليلات التطبيقية، سواء على الرواية أم على الشعر، كانت تشمل ما ينتمي إلى المناهج المتعددة التي استفاد منها النقاد لإثراء تصوراتهم، بالإضافة إلى المصطلحات التي تولدت عن الفلسفات الرائدة للتفكير في مجال الموضوعاتية. ونشير على الأخص إلى الظاهراتية والوجودية وأحيانا الفلسفات المثالية بالإضافة إلى ما أخذ عن التحليل النفسي. غير أننا نجد إلى جانب كل هذا تعابير وصيغاً تتراوح بين الصفة المصطلحية وتوصيف الحالات والظواهر النقدية العامة، وهو ما جعل مهمة وضع مقابلات في العربية أو في الصيغة اللاتينية شاقة أحيانا. ولعل حرية الممارسة التحليلية التي سار عليها كثير من النقاد الغربيين والعرب على حد سواء، جعلت الجانب المصطلحي فضفاضا في دلالاته، على عكس ما هو مطلوب في الدراسات المنهجية المستندة بعلوم منطقية ولسانية أو بفلسفات صارمة الرقابة على معجمها المعرفي.

لذا أردنا أن نشير إلى أن الاجتهاد في العثور على المقابلات سواء من جهة اللغة العربية أم من جهة اللغة الفرنسية هو ما طبع أحيانا بعض الصيغ المصطلحية الواردة في الكتاب وفي هذا الحرد، بينما بقيت المصطلحات المتداولة والمحددة الانتماء إلى المناهج المستندة بالعلوم الإنسانية المختلفة، محتفظة بقوامها الدال على معطيات توصيفية بالغة الضبط.

épistémologie analytique

استبمولوجيا تحليلية

contact physiologique

اتصال فيزيائي

frustration

إحباط

sensation pure

إحساس خالص

statistique

إحصاء

rêveries

أحلام اليقظة

états de conscience

أحوال الوعي

instrument de savoir

أداة المعرفة

instrument cognitif

أداة معرفية

* - راجع الأستاذ د. عبد الواحد المرابط مشكورا هذا الجرد المصطلحي وقدم عددا من المقترحات والبدائل لأحد الكثر منها بعين الاعتبار، فوجب التنبيه إلى ذلك.

littérature fantastique	أدب العجائب
perception	إدراك
volonté	إرادة
métaphore	استعارة
fantasmes inconscients	استبهامات لاشعورية
mythe	أسطورة
autres	أغبار
idées obsédantes	أفكار ملحة
émotion	انفعال
modes de vie primitive	أنماط الحياة البدائية
modes expérimentales	أنماط تجريبية
connotation	إنحاء
connotatif	إنحائي
thématique structuralisme	بنوية موضوعية
histoire de la littérature	تاريخ الأدب
fixation	تثبيت
analyse	تحليل
analyse exceptionnelle	تحليل استثنائي
analyse contextuelle	تحليل سيالي
mentale schématisation	تخطيط ذهني
association des rêves	تداعي الأحلام
synchronique	ترافقي
transcendance	تسامي
classification catégorique	تصنيف مقولاتي
interaction	تفاعل
émiettement	تفتت
explication	تفسير / شرح

déconstruction	تفكيك
déconstruction thématique	تفكيك تيمى
assimilations	تثيلات
représentation	تمثيل
réincarnation	تناسخ
maïeutique	توليد (توليد الأفكار على طريقة سقراط)
thème	تيمة
thème globale	تيمة كلية
intuition	حدس
liberté de pensée	حرية التفكير
jugement de valeur	حكم قيمة
rêve enfantin	حلم طفولي
panthéisme	حلولية
sommaire	علاصة
imagination	خيال
dogmatique	دغماتية
signification symbolique	دلالة رمزية
goût	ذوق
vision idéologique	رؤية ادبولوجية
vision du monde	رؤية العالم
vision narrative	رؤية سردية
désir	رغبة
symbole	رمز
symbolique	رمزي
symbolisme	رمزية
tems narratif	زمن السرد
diachronique	زمني / دهاكروني

sadisme	سادية
ironie	سخريه
narration	سرد
surréalisme	سريالية
sociologie des contenus	سوسيولوجيا المصامين
contextuel	سياقي
sémiotique	سيميوطيفي
grille thématique	شبكة موضوعاتية / شبكة نمية (
poétique de l'espace	شعرية الفضاء
transparence	شفافية
forme	شكل
forme de contenu	شكل المحتوى
formalisation de contenu	شكلية المضامين
silence	صمت
figure poétique	صورة شعرية
affabilité de la pensée	طلاقة الفكر
phénoménologie	ظاهراتية
compte-rendu	عرض
psychose	عصاب
complexe d'Œdipe	عقدة أوديب
relation de complémentarité	علاقة تكاملية
correspondance relation de	علاقة تناظر
relation de contradiction	علاقة تناقض
relation de causalité	علاقة سببية
sociologie de la littérature	علم اجتماع الأدب
profondeur	عمق
nature substances de la	عناصر الطبيعة

espace esthétique
 efficacité de l'image
 plaisanterie pure
 pensante plaisanterie
 comique plaisanterie
 exubérance de sens
 règle linguistique
 indices citadines
 nouvelle merveilleuse
 proposition
 pivot proposition
 inconscience
 langue en dessous
 langue descriptive
 substance
 macro lecture
 mémoires littéraires
 distance
 problème
 contenus de conscience
 absolu
 aspect superficiel
 savoir
 conjecturale savoir
 sens naïf
 paradoxe
 comparaison

فضاء جمالي
 فعالية الصورة
 فكاهة خالصة
 فكاهة مفكرة
 فكاهة هازلة
 فيض المعنى
 قاعدة لسانية
 قرائن حضرية
 قصة عجيبة
 قضية
 قضية محورية
 لاوعي
 لغة تحتية
 لغة وصعبة / لغة واصفة
 مادة
 ماكرو قراءة
 مذكرات أدبية
 مسافة
 مشكلة / قضية
 مصامين الوعي
 مطلق
 مظهر سطحي
 معرفة
 معرفة خدمية
 معنى ساذج
 مفارقة
 مقارنة

intentionnalité	مقصدية
lieu	مكان
discussion	مناقشة
méthodologie immanente	مناهجية معانية
méthode sociologique	منهج اجتماعي
méthode idéologique	منهج أيولوجي
méthode structurale	منهج بنياني
méthode historique	منهج تاريخي
méthode explicative	منهج تفسيري
intégrateur méthode	منهج تكاملي
méthode philosophique	منهج فلسفي
critique thématique	منهج موضوعاتي / منهج تيمي
méthode psychologique	منهج نفسي
morphologique	مورفولوجي
encyclopédique	موسوعي
sujet de savoir	موضوع المعرفة
Thème principal	موضوع رئيسي
sous thèmes	موضوعات فرعية
thématique	موضوعاتي / تيمي
thématique	موضوعاتية
micro lecture	ميكرو قراءة
totalitarisme	نزعَة شولية
relatif	مسي
critique mythique	نقد أسطوري
de civilisation critique de connexions	نقد القرائن الحضارية
critique de la critique	نقد النقد
critique interprétative	نقد تأويلي

critique culturelle	نقد ثقافي
radicale critique	نقد جذري
critique narrative	نقد سردي
totalitaire critique	نقد شمولي
critique phénoménologique	نقد ظاهريّ
critique intentionnelle	نقد قصدي / نقد غرضي
critique idéaliste	نقد مثالي
critique thématique	نقد موضوعاتيّ / نقد تيمّي
critique herméneutique	نقد هرميوطيقي
archétype	نموذج مثالي
sème	نواة دلالية / وحدة دلالية
sèmes nucléaires	نويات دلالية ذرية / وحدات دلالية موزية
contextuels sèmes	نويات دلالية سياقية / وحدات دلالية سياقية
herméneutique	هرميوطيقا
existentialisme	وجودية
panthéisme	وحدة الوجود
conscience	وعي

مراجع ومصادر

. بالعربية

- أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. دار المعارف. ط: 1. 1978.
- جان بول سارتر: أدباء معاصرون. ترجمة جورج طرابيشي دار الأدب، بيروت. ط: 1. 1965.
- جان ستاروبنسكي: النقد والأدب. ترجمة. د. بدر الدين القاسم مراجعة. أنطون المقدسي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. 1976.
- جورج طرابيشي: الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية. دار الطليعة بيروت ط: 2 سنة 1978.
- جورج طرابيشي الأدب من الداخل. دار الطليعة بيروت ط: 1. 1978.
- جماعة من النقاد: الفكر والفن في أدب. يوسف السباعي. دار الفكر. (دور سنة الطبع).
- جماعة من النقاد: النقد التاريخي: ترجمة عبد الرحمن بدوي. دار النهضة العربية القاهرة. 1963.
- فريد دنتس: مباحث النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم دار صادر. بيروت. نيويورك. 1967.
- د. يوسف عز الدين: الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها. معهد البحوث والدراسات العربي. 1973.
- يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة. الهيئة العامة للكتاب 1980.
- يوسف الشاروني: الرواية المصرية المعاصرة. دار الهلال 1973.
- كولون ولسن: أصول الدافع الجنسي. ترجمة يوسف شرورو، وسير كتاب. ط: 2. 1972.
- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة. ترجمة حميد لحداني. محمد العسري. محمد الولي حنون مبارك عبد الحمان طيكول. أفريقيا الشرق. 1987.
- محمد أبو خضور: دراسات نقدية في الرواية السورية اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1981.
- محمد براءة: محمد مندور وتنظير النقد العربي. دار الآداب ط: 1. 1983.

- محمد مصليف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والانتزاع. الدار العربية للكتاب. والشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) 1983.
- نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة بيروت. ط: 1. 1983.
- سمروحي الفصيل: ملاح في الرواية السورية. اتحاد الكتاب. دمشق. 1979.
- ستقلي هلمن: النقد الأدبي ومدلوسه الحديثة. ترجمة. د. احسان عباس. دار الثقافة. بيروت. ح. 2. ط. 2. 1978.
- فلطمة الزهرام محمد سعيد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط. 1. 1981.
- عبد الحميد القطر: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث. دار المعارف ط: 1. 1982.
- عبد الكريم الأشتار: دراسات في أدب النكبة (الرواية). دار الفكر. 1975.
- عبد الكريم حسن: للموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب. المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع. بيروت 1983.
- علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. 1964.
- علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعطوم. دار المسيرة بيروت. 1979.
- علي شلق: قمتبي شاعر الفلظلة تتوهج فرسانا تأسر الزمان. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط: 1. 1982.
- علي شلق ابن الرومي في الصورة والوجود (م. ح. د. ن. ت) ط. 1. 1982.
- علي شلق أبو للعلاء المعري والضبابية المشرقة (م. ح. د. ن. ت) 1981.
- علي شلق القبلية في الشعر العربي القديم والحديث. دار الأندلس. ط. 1. 1963.
- لفروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1981.
- لؤد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا. دار الجدل. بيروت. ط: 1. 1985.
- لؤد دوار: في الرواية المصرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. 1968.
- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي. شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع - الرباط. 1989.
- سليموند فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان دار المعارف. ط: 2. 1969.

- سيجموند فرويد: *حياتي والتحليل النفسي*. ترجمة جورج طرابيشي: دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت ط: 1. 1981.
- روبير إسكلابيت: *سوسيولوجيا الأدب*. ترجمة آمال انطوان عرموني عويدات بيروت. ط: 1. 1978.
- روبيرت ماجيولا: *التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه*. ترجمة عبد الفتاح الحديدي. مقال بمجلة فصول عدد 3. 1981.
- رونيه وليك وأستين وارين: *نظرية الأدب*. المجلس الأعلى لرعاية عبد القنون والأدب دمشق. 1972.
- رونيه ليك: *مفاهيم نقدية*. ترجمة د. محمد عصفور (عالم المعرفة) (110) 1987.
- ريمون طحان: *مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر*. دار الكتاب اللبناني. ط: 2. 1984.
- تودوروف: *نقد النقد ترجمة سامي سويدان*. منشورات مركز الإنماء القومي. بيروت ط: 1. 1986.
- غالب هلسا: *قراءة في أعمال يوسف الرئيس*. جبرا إبراهيم جبرا حنا مينة. دار ابن رشد (نور سمة الطبع).
- غالي شكري: *المنمنى دراسة أدب نجيب محفوظ*. ط: 1 مكتبة الرناري. 1964.
- ، ، ، ، : *الرواية في رحلة العذاب عالم الكتب ط: 1. 1971.*
- ، ، ، ، : *أدب المقاومة، دار المعارف بمصر. 1970.*
- ، ، ، ، : *أزمة الجنس في القصة العربية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. 1971.*
- ، ، ، ، : *الماركسية والأدب. المؤسسة العربية للدراسة والنشر. ط: 1. 1979.*
- ، ، ، ، : *الحنفاء الجديدة، دار الطليعة للطباعة والنشر ط: 1. 1977.*
- ، ، ، ، : *مذكرات ثقافة تحتضر. دار الطليعة. بيروت. ط: 1. 1970.*
- ، ، ، ، : *سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. دار للطليعة بيروت. ط: 1. 1981.*

• بالفرنسية.

- Bachelard : *La poétique de la reverie* P.U.F. 6^e édi. 1974.
- C. Bremond : *Logique du récit*. Seuil 1973.
- Eric Buysses : *Vérité et langue: langue et pensée*, Ed. de l'institut de sociologie. Bruxelles. 1969 .
- G. Poulet : *l'espace proustien*. Gallimard 1982.

- Groupe de chercheurs : Les chemins actuels de la critique** 10/18, 1973.
- Heid Gottner : Méthodologie des théories de la littérature** ~ in *théorie de la littérature* Picard, Paris, 1981.
- Hejlslev : Prolégomènes à une théorie du langage**, Traduit du Danois par Una Cingar, Ed : minuit : 1971.
- Jean Louis Cabanès : critique littérature et sciences humaines**, Privat éditeur, 1974 .
- Jean Pierre Richard : Poésie et Profondeur**, Points, 1976 .
- * **Proust et le monde sensible**, Seuil, Paris 1976,
- * **Littérature et sensation**, Seuil, 1954.
- J. Starobinski : J.J Rousseau : la transparence et l'obstacle**, Gallunard, 1975.
- Jean Yves Tadié : La critique littéraire au XXe siècle**, Belfond, 1986 .
- Johana Nathali : A propos des chats de Baudlaire**, ~in *la logique du plausible*, J. CL. Gardin , Paris.
- J. Kristeva : Recherche pour une sémanalyse**, Seuil, 1969.
- Mikhali Bakhtine : Esthétique du roman**, Traduit : Daria Olivier, N.R.F. Gallunard 1978.
- Paul Ricœur : le conflit des interprétations (essais d'herméneutique)** Seuil, 1969.
- Pierre Macherey : Pour une théorie de la production littéraire**, Maspero-Paris, 1978.
- Roger Fayolle : La critique littéraire** , A. Colin, 1964 .
- R. Barthes : Essais critique**, Seuil, 1964 .
- Sevend Erik Larson : Sémiologie littéraire : Essais sur la scène textuelle**, Traduit de Danois par Francois Arndt : Odense University Presse, 1984.
- T. Todorov : Critique de la critique**, Seuil, Paris . 1984.
- * **Introduction à la littérature fantastique**, Seuil, 1974.



مختصر السيرة العلمية للمؤلف

د. حميد لحمداني D.Hamid Lahmidani

الميلاد: 01 - 01 - 1950

المهنة: أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب الأولى، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، طهر المهرارز، فاس، المغرب.

- حاصل على دكتوراه الدولة في النقد الحديث والمعاصر سنة 1989
- يحاضر ويشرف على الرسائل العلمية في مجالات التخصص التالية:
— النقد الحديث والمعاصر ومناهجه — السرديات — السيميائيات — الأسلوبية — نظرية النقي، وسيمولوجيا التشكيل والتصوير. و لترجمة الأدبية
- رئيس وحدة التكوين والبحث في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (خاص بالدكتوراه)، كلية الآداب طهر المهرارز، فاس
- مسؤول عن تنفيذ برنامج علمي (أول) بدعم من المركز الوطني لتنسيق وتحطيط البحث العلمي والتقني بالرباط المغرب. برنامج دعم البحث العلمي PARS (سابقا)
- مسؤول عن تنفيذ برنامج علمي (ثان) بدعم من المركز الوطني لتنسيق وتحطيط البحث العلمي والتقني بالرباط المغرب. برنامج دعم البحث العلمي PROTARS III مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة (سابقا)
- رئيس تحرير مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية بين سنتي 1987 - 1992، وهي مجلة أكاديمية متخصصة.
- عضو اتحاد كتاب المغرب
- حاصل على جائزة مدينة فاس للثقافة والاعلام (1997-1998)

- - حاصل على جائزة الرواية العربية (جائزة الملك عبد الله الثاني للاداء) من عمان الأردن سنة 2002 عن روايته: رحلة خارج الطريق السيار.

المؤلفات المنشورة:

- من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجاً. منشورات الجامعة. البيضاء. 1984.
- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. دار الثقافة الجديدة. البيضاء. 1985.
- في التنظير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية. منشورات عيون. البيضاء 1986. (دراسة نقدية)
- أسلوبية الرواية، مدخل نظري منشورات دراسات سال 1989. (دراسة نقدية نظرية).
- سحر الموضوع، منشورات دراسات سال. البيضاء. 1990. (دراسة نقدية)
- النقد الروائي والإيديولوجيا. المركز الثقافي العربي. البيضاء 1991. (دراسة نقدية)
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. البيضاء 1991. (دراسة نقدية)
- النقد النفسي للمعاصر، تطبيقاته في مجال السرد. منشورات دراسات سال. البيضاء. 1991.
- كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار. الدار العالمية للكتاب. البيضاء 1993. (دراسة نقدية)
- الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي) دراسة نقدية مطبعة المجاح الجديدة. البيضاء 1997.
- النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 1999
- القراءة وتوليد الدلالة. المركز الثقافي العربي. البيضاء / بيروت 2003

- الترجمة الأدبية التحليلية ترجمة شعر بولدير نمونجا. منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة. كلية الآداب. طهر المهرتز. فاس. 2005
- نحو نظرية مفتحة للقصة القصيرة جدا (قضايا ونماذج تحليلية). مطبعة أنفو- برانت. فاس. ط: 1. 2012.
- الفكر النقدي الأدبي المعاصر (نماذج ونظريات ومواقف). منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب بروكترس 3. ط: 1: 2009. ط: 2: 2012. ط: 3: 2014.

نماذج من أعمال علمية مشتركة:

- الكتابة النقدية عند حسن المنيعي (بالاشتراك مع مجموعة من الباحثين) منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1995
- الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر (بالاشتراك مع مجموعة من الباحثين) معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة. 1999.
- قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية. (بالاشتراك) في جزأين منشورات كلية الآداب مكناس. 2000.
- الحركات النسائية: الأسس والتوجهات: (بالاشتراك) منشورات كلية الآداب. ظهر المهرتز. فاس. 2000
- قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق أعمال ندوة الصورة والخطاب (نظمت بكلية الآداب سايس فاس المغرب). نشر: عالم الكتب الحديث لزبد. الأردن. 2009.
- قضية المنهج في النقد المغربي الحديث، أعمال ندوة أقيمت بكلية الآداب بمكناس 10-11 ماي 2011، سلسلة الندوات رقم 35- 2013.

أعمال مترجمة:

- * كتاب: معايير تحليل الأسلوب : ميخائيل ريفاتير. منشورات دراسات سل. البيضاء. 1993. (عن الفرنسية)

• كتاب الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. مارسيلو داسكال. ترجمة بالاشتراك مع مجموعة من الأساتذة. منشورات إفريقيا الشرق. البيضاء 1987.
(عن اللغة الفرنسية)
• كتاب فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب. فولفغانغ ايزر.
ترجمة بالاشتراك مع د. الجلالي الكنية. منشورات مكتبة المناهل. فاس. 1995
(عن الإنجليزية)
• كتاب التخيلي والخيالي. فولفغانغ ايزر. ترجمة بالاشتراك مع د. الجلالي الكنية.

أعمال إبداعية:

— دهليز الحبس القديم (رواية). ط: 1 1979 — ط: 2: دار الثقافة. البيضاء. 1985.
— صباح جميل في مدينة شرقية (قصة). مجلة الزمان المغربي، ربيع 81. عدد: 7. 1981.
— رواية 'رحلة خارج الطريق السيار'. منشورات: مجلة علامات. ط: 1. 2000
— أنجز مجموعة من اللوحات التشكيلية، ظهر بعضها على الأغلفة الفرنسية لعدد من كتبه، وكتب بعض الزملاء الباحثين.

فهرس الكتاب

3 مقدمة
	القسم الأول
7 1 - في المنهجية العامة لنقد النقد
7 أ - المنهج
16 ب - ضوابط التحليل
17 الأهداف
18 المتن
19 - الممارسة النقدية
19 * الوصف
21 * التنظيم
21 * التأويل
22 * التقويم الجمالي
23 * اختبار الصحة
27 2 - في أصول النقد الموضوعاتي
27 أ - الموضوعاتية وحرية الناقد
29 ب - بعض الأسس الفلسفية
32 ج - انفتاح النقد الموضوعاتي على المناهج
35 د - الموضوعاتية والتصنيف المقولاتي
46 * عند باشلار في دراسة الشعر
41 * عند جان بيبير ريشار في دراسة الشعر والرواية
44 * عند جورج بولي وستاروينسكي
46 هـ - الموضوعاتية البنيوية
47 * تودوروف في الحكى

القسم الثاني

55	النقد الموضوعاتي في العالم العربي
55	1 - الجانب النظري
55	أ - الموضوعاتية وغياب النظام
57	في نقد الرواية
64	في نقد الشعر
69	ب - البحث عن نظام موضوعاتي
97	2 - الجانب التطبيقي
97	• في النقد الموضوعاتي للرواية
97	الأهداف
82	المتن
83	الممارسة النقدية
84	أ - الوصف
87	المعالجة الموضوعاتية
93	المؤثرات الحضارية والتاريخية
95	توظيف علم الاجتماع
98	توظيف علم النفس
99	المقارنة
101	توظيف المعارف الشخصية
102	ب - التنظيم
104	ج - التلويل
105	د - التقويم الجمالي
106	• اختبار الصحة
107	استنتاجات

109	• في النقد الموضوعاتي للشعر "الموضوعية البنوية"
109	— الأهداف.....
115	— المتن.....
115	— الممارسة النقدية (الوصف، التنظيم، التأويل).....

• • •

127	— كلمة أخيرة
137	— مراجع ومصادر
141	— مختصر السيرة العلمية للمؤلف.....

د. حميد لحمداني

سحر الموضوع



عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر

الطبعة الثانية
مزيدة ومنقحة